القارئ في النص

مقالات في الجمهور والتأويل

تحرير

سوزان روبين سليمان

إنجي كروسمان

ترجمة

د. حسن ناظم

علي حاكم صالح

سوزان روبين سليمان

ولدت في بودابست سنة 1939. وفي العاشرة من عمرها هاجرت مع أسرتها إلى الولايات المتحدة. حصلت على شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة هارفرد. تشغل الآن أستاذة بالجامعة نفسها تدرس الثقافة الفرنسية والأدب المقارن وتعنى بالمسائل الثقافية بما في ذلك الأدب، والسيَر الذاتية، والسينما، والكتابة النسوية.

صدر لها

الروايات السلطوية: الرواية الأيديولوجية نوعاً أدبياً، والمنفى والإبداع.

حرّرت كتاباً بعنوان جسد المرأة في الثقافة الغربية.
صدر لها العام 2006 كتاب بعنوان أزمات الذاكرة والحرب العالمية الثانية، فضلاً عن كتب ومقالات أخرى عديدة.

إنجي كروسمان

كاتبة وناقدة وأستاذة النظرية الأدبية في إحدى الجامعات الأميركية

القارئ في النص

مقالات في الجمهور والتأويل

القارئ في النص

مقالات في الجمهور والتأويل

تحرير

سوزان روبين سليمان

إنجي كروسمان

ترجمة

د. حسن ناظم　　　　علي حاكم صالح

دار الكتاب الجديد المتحدة

Original Title:
The reader In the Text Essays on Audience and Interpretation
by **Susan Suleiman** and **Inge Crossman**

جميع الحقوق محفوظة للناشر

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الإنكليزية سنة 1980

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2007

الطبعة الأولى
آذار/مارس/الربيع 2007 إفرنجي

القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل
ترجمة د. حسن ناظم وَ علي حاكم صالح
موضوع الكتاب نقد أدبي **تصميم الغلاف** دار الكتاب الجديد المتحدة
الحجم 17 × 24 سم **التجليد** برش مع ردّة
لوحة الغلاف: الرعاة الأركاديّون للفنان بوسان

ردمك **ISBN** 9959-29-281-9 **رقم الإيداع المحلي** 2004/6186
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **خليوي** 39 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 11/96 رياض الصلح ـ بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

جميع الحقوق محفوظة للدار، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أو ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopyings, recording or by any information storage retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher.

توزيع دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ الجماهيرية العظمى
هاتف وفاكس: 013 07 34 21 218 + **نقال** 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني: oeabooks@yahoo.com

إهداء الترجمة العربية

إلى القارئ المعاصِر

بين دجلة والفرات

مقدمة المترجمَيْن

في بداية الثمانينيات أصبح الانشغال بالجمهور والقراء والتلقي والاستجابة والتأويل أمراً مركزياً في النقد الأميركي والأوربي المعاصر. والانتعاش في هذا الحقل من الدراسات وجّه النظرية النقدية وجهة جديدة، وأفضى إلى ممارسة نقدية مكثّفة شملت حقباً أدبيةً عديدة، كما شملت قراءةً وإعادةَ قراءةٍ لفنون غير أدبية، ولحقول معرفية متنوعة. وهكذا وجد القارئ الفعلي الأميركي والأوربي (وليس القارئ الفعلي العربي الذي سيشهد الحالة، وعلى نحو ضيّق، في بداية التسعينيات) حشداً من الكتب والمجلات التي تكرّس أعداداً خاصة لنشاط القراءة، ودور الشعور، ومتغيرية الاستجابة، واستنطاق النصوص، وحدود التأويل.

وإذا ما استذكرنا، بإيجاز شديد، مطافات النظرية النقدية، سنجد أن حقباً أدبية عديدة كرّست فعاليتها النقدية للمؤلف، ثمّ خرج النقد من هذا المخنق ليتمحور حول النصّ لحقبةٍ أخرى. وما بين المؤلف ونصّه، كان هناك نسيان مبيّت لشريكٍ أساسيّ في هذه اللعبة: إنه القارئ. ولن ينفع التذرّع بتلك الرؤى الجزئية المبثوثة هنا أو هناك في تاريخ الاهتمام بالقارئ أمام تلك الرؤى الكلية والهياكل الكبرى التي مُنحت للمؤلف ونصّه. فرغم كل شيء، يجب أن نقرّ بالإغفال الفادح لمسألة القراءة إذا ما تفرّسنا، بإمعان، في ذلك التأكيد الثابت

حتى عهد قريب، وهو إن الأدب السردي، مثلاً، يتميّز بحضور قصة وراوي قصة. وفي خضمّ هذه الحمى الحريصة على العلمية، تُنسى مسألة رئيسة: وهي إن جميع القصص تتوجّه، في نهاية المطاف، إلى جمهور ما بشكل ضمني أو صريح. ولئن اضطهد هذا الجمهور طيلة الحقب المنصرمة، فلقد آن الآوان لاسترداد حقّه، وإعادة اعتباره، وإشراكه فيما له نصيب فيه، وهو نصيب مؤكد وكبير.

ولسنا نريد، بهذا، الإيحاءَ بأن النقد ظالم وضالّ، وخالٍ من الحيوية بغياب القارئ، بل نودّ تأكيد أنه تفجّر حيويةً بحضور القارئ. ولسنا نريد، أيضاً، أن نضيّق من أفق مفهوم القارئ لنحدّه بقارئ له عينان ويدان، فهذا الكتاب الذي سيقع بين يدي القارئ وعينيه سيؤكد وجوداً آخرَ للقارئ: إنه «القارئ في النص». هذا القارئ الكامن في النص أعاد ترتيب الأولويات، وخلق تنوّعات نقدية. ومثلما أشرك نفسه في العمل، أشرك مقترباتٍ متنوّعةً في العمل أيضاً. لذلك؛ سنجد بين يدي هذا «القارئ في النص» جمهرة من النقود البلاغية، والسيميائية، والبنيوية، والظاهراتية، والتحليلنفسية، والاجتماعية والتاريخية، والتأويلية. وسنرى أن حيوية هذه الجمهرة ترتكز على معرفة شيء محدّد، وهو إن الأبعاد المختلفة للتحليل والتأويل ممكنة. وسندرك أن صهر المقتربات في بوتقة واحدة لا يمثّل، ضرورةً، نزعة سلبية في الانتقاء، ولا يمثّل نخراً في أسس النقاء، والانسجام، والوحدة، والتماسك، بل هو، بالأحرى، ضرورة إيجابية، وتمتين للأسس.

ثمة ملاحظة مهمة يجب التنويه بها قبل كل شيء؛ فعلى الرغم من أن الاهتمام بالقارئ أصبح البؤرة النقدية اللافتة للانتباه في العقدين الأخيرين، بيد أن المقتربات التي تبنّت هذا التوجّه الجديد نسبياً تزخر بتنوّع كبير. وربما يكون الاختلاف بين هذه المقتربات النقدية هو السمة الحيوية التي ميّزت هذا الاتجاه. إذ تولّدت من رحِم حقل القراءة والتلقي مفاهيم ونظريات تحكمها ستراتيجيات تأويل مختلفة، وسيجد القارئ العربي غنى هذا الاختلاف ومدى تأثيره في تشكيل مؤسسة جديدة تطفح بالتنوّع والآراء المتعددة، تلك هي مؤسسة النقد

التي أرست دعائم مواضعات جديدة أتيح، من خلالها، لكل مختلِفٍ أن يمارس اختلافه تحت خيمة التأويل، من دون أن يتّصف بالشذوذ أو العصيان. يدعم ذلك كله امتزاجُ رؤىً تنتمي إلى حقول معرفية متنوعة. وقد يدعو هذا الامتزاج إلى الإرباك، وإلى تداخل الحدود، وإلى حيرة تصنيفية، إذا ما شدّد المرء على ضرورة ردِّ كلِّ شيء إلى أصله. لكن الرؤية الشاملة إلى هذا المزيجِ الثرِّ، وإلى الملامح الجديدة التي تكشّفت عنه، هي التي يجب تبنّيها كيما نحسّ بما يحققه منطق التواشج، والإيمان بالتعاون بين وجهات النظر المتعارضة.

بقي أن نشير إلى أن هذا الكتاب هو الكتاب الثاني الذي نقوم بنقله إلى العربية في هذا الباب تحديداً. فقد سبقه صدور كتاب **نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البينوية** . تحرير جين تومبكنز . المجلس الأعلى للثقافة والفنون . القاهرة . 1999. وميزة كتاب **القارئ في النص** إنه احتوى على ما افتقر إليه الكتاب الأول. فهو قد ازداد تنوّعاً من حيث المقتربات، وسيجد القارئ أن المقترب الاجتماعي كان قد أضفى على الكتاب بعداً جديداً من ناحية أنه حاول أن يمحّص القراءة سسيولوجياً عبر مقالة جاك لينهارت «نحو علم اجتماع للقراءة». كما كانت هناك معالجة للأدب الإباحي تستهدي بمفاهيم التلقي والاستجابة الأدبية، ومقالة تقارب فنّ الرسم من خلال دراسة لوحة بوسان الرعاة الأركاديون. ولم يكن انهماكنا في هذا النوع من النقود الموجّهة إلى القارئ إلاّ تعبيراً عن إيماننا بضرورات ثلاث: ضرورة القارئ، وضرورة تواصله مع ما يخصّه تحديداً، وضرورة التواصل مع الآخر.

أخيراً، نودّ أن نشكر الأستاذ د. عناد غزوان أستاذ الأدب العربيّ والنقد بكلية الآداب . جامعة بغداد، والأستاذ شهاب أحمد، أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب . جامعة البصرة، والأستاذة فاتنة حمدي أستاذة الفلسفة بكلية الآداب . جامعة بغداد، والأستاذ حيدر حسن الجواري أستاذ اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة الفاتح، والأستاذ فلاح رحيم أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة الفاتح، والأستاذ أحمد هاشم الذي أعاننا على ترجمة بعض النصوص الفرنسية في الكتاب، لهم جميعاً كلّ التقدير على ما قدّموه من عون وآراء بصدد

ترجمة هذا الكتاب. كما نخصّ بالشكر الأستاذ عباس خضير كاظم، المحاضر في جامعة كاليفورنيا الذي زوّدنا بنسخة الترجمة الإنجليزية لرواية ألان روب غرييه **طوبولوجيا مدينة وهمية**، كما زوّدنا بنسخة مصوَّرة من لوحة بوسان **الرعاة الأركاديون**.

المترجمان

بين بغداد وليبيا ـ شتاء 1999

توطئة

كان هدف محررتي هذا الكتاب من ضمّ هذه المجموعة من المقالات الأصلية هو فحص ـ بأوسع منظور ممكن ـ المضامين النظرية والعملية لمفهوم **القارئ** *Reader* ـ وبصورة أعمّ **الجمهور** *Audience* ـ في النصوص الأدبية، وفي الأشكال الفنية الأخرى التي يمكن أن تُعَدَّ نصوصاً. إن مفهوم القارئ «في» النص يبدو مفهوماً متناقضاً إلى حدٍّ بعيد بحيث ينمُّ على غموض متأصّل في مفهوم الجمهور. والنصوص الفنية تتضمّن، على نحو ثابت، مفاتيح لكيفية تأويلها: فالجمهور يُستحضَر في النصوص، أو يُمثَّل فيها بكفايةٍ في الأغلب. غير أن الجمهور الفعليّ ـ بصرف النظر عن استعداده لاتباع هذه المفاتيح ـ يظلُّ هو نفسُه غيرَ قابل على الاختزال، ويظلّ مستولياً على النص على وفق ذوقه وأغراضه الخاصة. فإنْ كان وجود قارئ ما «في» النصّ هو كوجود شخصية في الرواية، فإنه (أو إنها) يكون بالتأكيد موجوداً فيه أيضاً كوجوده في سلسلة أفكار: فهو يستحوذ عليها، وهي تستحوذ عليه. إذن يرمي هذا المجلّد أساساً إلى سبر أغوار التساؤلات الأساسية التي تدور حول منزلة ـ المنزلة السيميائية، والاجتماعية، والتأويلية ـ الجمهور فيما يتعلّق بالنصّ الفنيّ.

لقد تولّدتْ فكرة هذا المجلّد خلال عقد حلقة دراسية نظّمتْها المحررتان

في مؤتمر جمعية اللغة الحديثة في العام 1975 الذي حمل عنوان «القارئ في النصوص التخييلية». ولقد أقنعنا الاهتمام الواسع والاستثنائيّ في هذه الحلقة بأن الوقت قد حان لتحديدٍ جدّيٍّ لقيمة حقل النقد الموجَّه للجمهور، ولتسليط الضوء عليه، ذلك الحقل المتنامي بوتيرة سريعة. وبناءً على ذلك، التمسْنا مقالاتٍ منْ مجموعة من الباحثين من مشارب بحثية متنوّعة؛ فبعض هؤلاء الباحثين له كتاباتٌ متمرّسة في هذا الموضوع، وبعضهم الآخر كان قد قاربه للمرة الأولى. واقتران مقالاتهم . المتباينة من حيث مجالها، ومنهجها، ولكن توحّدها بؤرة مشتركة تتركّز في «الغاية من تلقّي» النصوص الفنية . هو نفسُه بيّنةٌ بليغة على غنى وجِدّة النقد الموجَّه للجمهور.

كانت المقالات كلُّها قد كُتبت خصيصاً لهذا الكتاب باستثناء مقالة تزفيتان تودوروف، التي تظهر هنا باللغة الإنجليزية للمرة الأولى. أما مقالة كارلهاينز شتيرله فقد ظهرت بنسخة أطول في المجلة النقدية الألمانية Poetica ، ولكنها شُذِّبتْ وتُرجمت خصيصاً لتضمينها هنا.

ونحن لم نحاول أن نفصل بين المساهمات في تصنيفات نظرية أو منهاجية. إذ كان أحد أغراضنا هو أن نوحيَ بأن الأعمال المستقبلية الأكثر تشويقاً في هذا الحقل سوف تتخطّى عملية التصنيف الدقيقة؛ فهي تنطوي على بضعة مقتربات كما هو حال العديد من مقالات هذا الكتاب. وبغية توجيه القارئ، استهللْنا هذا الكتاب بمقالة تعرض للمقتربات المعاصرة الرئيسة في النقد الموجَّه للجمهور. وبطبيعة الحال، فإن هذا المدخل يعبّر عن وجهات نظر مؤلفته الشخصية، وهي المسؤولة عنها.

والمقالات التي تلي المدخل نُظِّمتْ بطريقة تتجّه إلى الخاص باطراد، مبتدئةً من البيانات النظرية الواسعة عن قراءات الأعمال الفردية التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة، وأنواع أدبية، وحقب مختلفة. ومع ذلك، فقد وُضعتْ حتى المقالات الأكثر تخصصاً ضمن إطار نظريّ، أما المقالات العامة فقد نوّهتْ، على نحو راسخ، بالأعمال الخاصة.

ونودّ أن نعبّر عن تقديرنا لجميع المؤلفين المشتركين في هذا الكتاب، الذين استجابوا لمقترحاتنا بصبرٍ وكياسة حقيقيْن بالإعجاب، والذين أثبتوا أن ما يتمتّع به البحث من طابع فرديٍّ محبَّبٍ لا يختلف وروح التعاون. ولروبرت براون مسؤول مطبعة جامعة برنستون شكرنا الجزيل لما أبداه من عناية فائقة.

سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان

مقدمة
تنوّعات النقد الموجَّه إلى الجمهور(*)

سوزان روبين سليمان

تحدث بعض الثورات على نحو هادئ: بلا بيانات رسمية، ولا لحن عسكري، ولا إنشاد، ولا قلاقل. ثمة، ببساطة، تحوّل في المنظور، وطريقة جديدة لرؤية ما كان موجوداً دائماً. تدخل كلمات جديدة المعجم، وتتخذ كلمات قديمة معنىً جديداً فجأة مثل: **البروليتاريا** *proletariat*، **والأنا** *ego*، **والبنية** *structure*، أو أنها تحتفظ بمعناها، لكن موقعها يتغيّر، مثلما يصبح المحيط مركزاً، وممثّل الدور الثانوي بطلاً للمسرحية.

طوال السنوات القليلة المنصرمة، كنّا نشهد مثل هذا التغيّر في حقل النظرية الأدبية والنقد. ولقد تبوّأتْ كلمتا **القارئ** *reader*، و **الجمهور** *audience* مكانة لامعة بعد أن انحدرتا ذات يوم إلى منزلة الشيء الثابت والواضح. ومنذ عشر سنوات مضت، أمكن لمؤلفيْ دراسة مؤثرة في طبيعة السرد أن يؤكدا، بطريقة

(*) كُتب جزءٌ من هذه المقالة عندما حصلتُ على منحة بحثية من مركز المنح الوطني للعلوم الإنسانية في صيف سنة 1977. وأودّ أن أشكر هذا المركز، وأشكر أيضاً الأشخاص الذين قرؤوا المقالة وهي مخطوطة، والذين استفدتُ من نقودهم، وهم: واين بوث، وكرستين بروك ـ روز، وشلوميت ريمون ـ كينان، وإزرا سليمان.

تتمتّع بالثقة بالنفس، أن الأدب السردي كان «يتميّز بميزتين هما: حضور قصة وراوي قصة»[1] إن حقيقة أن جميع القصص تُوجَّه، بشكل ضمني أو صريح، إلى جمهور معين - الذي يكون حضوره متنوّعاً وإشكالياً قدر تنوّع وإشكالية حضور راوي القصة - هذه الحقيقة لم تُثِرِ انتباه المؤلفيْن، أو أنهما بحثاها على نحو جدُّ مبتذل ولا يستحق التنويه. واليوم، قلما يلتقط المرء مجلة أدبية على أيٍّ من جانبيْ الأطلنطي من دون أن يجد مقالاتٍ (وفي الغالب عدداً خاصاً من المجلة) مكرّسةً لنشاط القراءة، ودور الشعور، ومتغيّرية الاستجابة الفردية، والمواجهة، والتعامل، والاستنطاق بين النصوص والقراء، وطبيعة التأويل وحدوده: وهذه المسائل تعتمد صياغتها على وعي جديد بالجمهور بوصفه كياناً لا انفكاك له عن مفهوم النصوص الفنية.

يمكن أن يقدّم المرء أسباباً عديدة لهذا التحوّل في المنظور، وسأناقش بعض هذه الأسباب في هذه المقالة. وبأيّ حال من الأحوال، يبدو - حتى من اللمحة الأولى - واضحاً أن العناية الراهنة بتأويل - وبشكل واسع بتلقّي reception - النصوص الفنية، وبضمنها النصوص الأدبية، والعلم، وفنّ الرسم، والموسيقى، هي جزء من اتجاه عام فيما يسمّيه الفرنسيون العلوم الإنسانية (التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، واللسانيات، والأنثروبولوجيا) وكذلك في المجالات الإنسانية التقليدية في الفلسفة، والبلاغة، وعلم الجمال. فالتقدم الحديث لهذه المجالات كلها يتجه صوب التأمّل الذاتي - أي التساؤل عن تلك الفرضيات وتوضيحها، تلك الفرضيات التي تشكل أساس مناهج المجال الدراسي، وكذلك، على نحو متزامن، توضيح دور الباحث في تعيين موضوع الدراسة أو حتى في تشكيله. إن مثل هذا التأمّل الذاتي - الذي له، من حيث المبدأ، نظير في مجالات النسبية واللايقين عندما انبثقت في الفيزياء في بواكير هذا القرن - يحوِّل، ضرورةً، بؤرة البحث من الشيء الملاحَظ - ليكنْ نصّاً، أو

(1) Robert Scholes and Robert Kellog, *The Nature of Narrative* (New York: Oxford Univ. Press, paperback ed., 1968), p.4.

نفساً، أو مجتمعاً، أو لغة ـ إلى التفاعل بين الشيء الملاحَظ والملاحِظ. ويُعدُّ كتاب كلود ليفي شتراوس «**المدارات الحزينة**» ـ شأنه شأن العديد من أعماله ـ نموذجياً من هذه الناحية.

وفيما يتعلق بمجاليْ اللسانيات والنظرية الأدبية ذوي العلاقات المتبادلة باطراد، فإن الحركة العامة باتجاه التأمّل الذاتي لازمتها تطوّرات خاصة أو عامة جنحت إلى النتائج نفسها. ففي اللسانيات، نزعت القواعد التوليدية generative grammar ـ بتشديدها على القدرة competence والأداء performance اللسانييْن ـ إلى إزاحة لسانيات فردنان دي سوسير الأقدم (وقد كانت ثورية في وقتها) التي كانت تضع تشديدها على النظام الثابت للغة. إن مشروع تشومسكي ليس مشروعاً لوصف نظام العلاقات الذي يشكّل لغة معينة (لغة Langue)، إنما هو مشروع يصوغ القواعد العامة التي تفسّر إنتاج عدد لانهائي وكامن من الأقوال (الكلام Parole) التي تُعَدُّ مقبولة قواعدياً من لدن متكلمي لغة ما. وعلاوة على ذلك، كانت القواعد التوليدية تجابه بذاتها تحدّياً من علم الدلالة التوليدي، ومن نظرية أفعال الكلام اللذين حاولا أن يُعنيا ليس فقط بالقواعد التركيبية والفونولوجية لصياغة الجمل، وإنما بالقواعد الدلالية والسياقية التي تحكم مواقف الكلام الفعلي(2).

وفي النظرية الأدبية، كانت هناك حركة موازية ـ بعيداً عن التشديد الشكلاني وتشديد النقد الجديد على استقلالية «النص ذاته» ـ صوب إدراك (أو إعادة إدراك) أهمية السياق، سواء أكان الأخير محدداً بموجب المقولات التاريخية والثقافية والأيديولوجية، وبموجب مقولات التحليل النفسي(3) ولا يعني

(2) من أجل خلاصة موجزة لتطوّر النظرية اللسانية الراهنة، لاسيما نظرية أفعال الكلام، انظر:

Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington, 1977), chap.3: "The Linguistics of use" See also John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge, 1969), and Searle, "Chomsky's Revolution in Linguistics," in G. Harman, ed., *On Noam Chomsky: Critical Essays* (New York, 1974).

(3) من بين المقالات الراهنة التي تجادل في أهمية السياق في التأويل هي: =

هذا العودة إلى النقد التاريخي التقليدي أو السّيَريّ، وسيكون من المؤسف أن تجعلنا الطريقة الراهنة لاستخدام النقد الجديد بوصفه كبش فداء ـ أو بوصفه أباً مشكوكاً فيه ـ تجعلنا ننسى الإسهامات البالغة الأهمية لكل من النقاد الجدد وأسلافهم ـ الشكلانيين الروس ـ في النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأدبي الحديث[4]. والشيء نفسه يجب أن يقال عن البنيويين التشيك والفرنسيين الذين أصبح من الضروري رفضهم من بعض الحلقات سواء باسم السيمياء المكتشفة مؤخراً أم باسم «ما بعد البنيوية» كما هي عند جاك دريدا. وليس للسيمياء ما تزدريه في البنيوية؛ لأنهما، كما سأبيّن لاحقاً، متواصلتان، وغالباً ما تتداخلان في العمل. وفيما يتعلق بـ «ما بعد البنيوية post-structuralism»، فإن المصطلح نفسه يُلمع إلى ما أقرّه ممثّلوه البارزون (ابتداءً من جاك دريدا نفسه): بمعنى أنه لا يمكن أن يوجد من دون البنيوية، ولا يشكّل رفضاً كبيراً لهذه الأخيرة بوصفه تجاوزاً dépassement لها.

إذا أكّد المرء، بكل ثقة، أن الانشغال بالجمهور والتأويل أصبح أمراً مركزياً في النظرية والنقد الأميركي الأوربي المعاصر، فإنه يواجه صعوبة بالغة في التنويه بالأسماء والأمثلة. حتى أن قائمة جزئية للنقاد الأميركيين المرتبطين بهذه الطريقة، على نحو وثيق، يجب أن تتضمن أسماء متعارضة، كما يبدو، لأسباب نظرية: مثل جوناثان كلر، ونورمان هولاند، وستانلي فش، وواين س. بوث، و إ. د. هيرش الإبن، و جَي.هيليس ملر، ووالتر أونج، وبول دي مان. وإذا وسّع المرء

= E. Wasiolek's "Wanted: A New Cotextualism," *Critical Inquiry1* (1975), W. A. Levi's "'De Interpretatione': Cognition and Context in the History of Ideas," *Critical Inquiry3* (1976), and Walter B. Michaels, "Against Formalism: the Autonomous Text in Legal and Literary Interpretation," *Poetics Today1* (fall 1979).

(4) من بين «مناهضي النقاد الجدد» اليوم بول دي مان، وهو أحد الذين عالجوا نقدهم بتقييم متعاطف لإنجازات النقّاد الجدد. انظر مقالته:
"Form and Intent in the American New Criticism," in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, 1971), pp.20-35.

القائمة بأسماء فرنسية وألمانية ـ مثل رولان بارت، وجيرار جينيت، وجاك دريدا، وتزفيتان تودوروف، وهانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، إذا ما شئنا ذكر الأسماء البارزة فقط ـ فإنه سيدرك تماماً ما سيُقدم عليه. فالنقد الموجَّه للجمهور ليس حقلاً واحداً، وإنما هو حقول عدة، وليس طريقاً مفرداً أو سالكاً إلى حدّ بعيد، وإنما هو تشابك وفير، ومسالك متشعّبة تغطّي منطقة واسعة من المشهد النقدي بشكل يفزع تعقيدُه الجريءَ ويشوّش ضعيفَ الهمّة. إنني أعتزم هنا أن أرسم، ولو بشكل أوليّ، الخطوط الرئيسة في المشهد، ليس من أجل تيسيرها أو التقليل من أهمية تنوّعها (رغم أن بعض التيسير محتوم بسبب التنظيم والاختبار اللذين يتطلبهما العمل)، وإنما من أجل مساعدة القارئ خلال مسيرة هذا الكتاب. إن مثل هذا التخطيط للأرضية ـ أو بالأحرى الخلفية ـ يبدو تخطيطاً أساسياً مادام الكتابُ نفسه ليس منتخباتٍ تعليميةً لنصوص منشورة سابقاً، ومن ثمّ فهي ليست نصوصاً مألوفة. وما يوحّد هذه المقالات ـ بعيداً عن الاهتمام المشترك الذي يوضحه عنوان الكتاب ـ هو بدقة سمتها الاستكشافية، أي رغبة المؤلفين في المغامرة في مناطق قلما سُلكت.

قد نميّز، لأغراض العرض، ستة تنوّعات (أو مقتربات) للنقد الموجّه للجمهور وهي: النقد البلاغي، والنقد السيميائي والبنيوي، والنقد الظاهراتي، والنقد الذاتي والتحليلنفسي، والنقد الاجتماعي والتاريخي، والنقد التأويلي. ولا تشكّل هذه المقتربات وحدة كلية متناغمة (فهناك أكثر من نوع واحد من النقد البلاغي أو النقد التأويلي)، وهي لا تقصي أحدها الآخر ضرورة. وكما تبيّن بعض مقالات هذا الكتاب، فإن الناقد قد يلجأ إلى أكثر من مقترب واحد. إن حيوية النقد الموجّه للجمهور تعتمد، بدقة، على إدراك أن الأبعاد المختلفة للتحليل أو التأويل ممكنة، وأن جمع المقتربات ليس نزعة اصطفائية سلبية، وإنما هو ضرورة إيجابية. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن المرء سيتغاضى عن، أو يحاول أن يطمس، الاختلافات والتعارضات الحقيقية بين الفرضيات النظرية للنقاد أو المدارس النقدية. إن أحد أهدافنا يجب أن يكون مبرّزاً لتلك القضايا التي لا يمكن أن يكون هناك إجماعٌ نظريٌّ حولها، القضايا التي تدلّ، في حالة دبليو.

ب. جاليه، على حضور «التصوّرات المتعارضة جوهرياً»[5]

I

إن الشيء الأول الذي يشترك به المقترب البلاغي، حتى لو كان ضمنياً حسب، مع المقترب السيميائي والبنيوي هو نموذج النص الأدبي بوصفه شكلاً للتواصل. وطبقاً لهذا النموذج ـ الذي اقترح رومان ياكوبسون[6] صياغتَه الأكثر تطوّراً ـ يرتبط مؤلف النص وقارئه أحدهما بالآخر مثلما يرتبط مرسِل الرسالة بمتلقّيها. إن إرسال أية رسالة وتلقّيها يعتمد على حضور واحدة أو أكثر من الشفرات المشتركة للتواصل بين المرسِل والمتلقي. ولذلك، تتألّف القراءة من عملية فكّ شفرةٍ ما كان شُفِّرَ في النص بوسائل مختلفة.

إن نموذج التواصل يأخذ بنظر الاعتبار تنوّع التوكيدات المختلفة في الممارسة النقدية، وبموجب التوكيد النقدي والمعجم ربما يكون النقاد البلاغيون مرتاحين لتمييزهم بين السيميائيين والبنيويين. وبالنسبة للناقد البلاغي ـ الذي سيهمّنا هنا بصورة رئيسة، الناقد البلاغي الذي كان قد اعتبره واين بوث ممثّلاً نموذجياً ـ فإن ما يهمّه، في المقام الأول، هو المضمون الأخلاقي والأيديولوجي للرسالة. فهو لا يسعى إلى صياغة مجموعة من المعاني اللفظية المتجسدة في

(5) See W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (London, 1964), chap.8, cited in Wayne C. Booth, "'Preserving the Exemplar': Or, How Note to Dig Our Own Graves," *Critical Inquiry3* (1977), 410.

(6) See "Closing Statement: Linguistics and Poetics," in T. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960), pp. 353-59.

يميّز نموذج ياكوبسون ستة عوامل مكوّنة في أيّ حدث كلامي، وكل واحد منها يطابق وظيفة محددة من وظائف اللغة: فالمرسِل يطابق الوظيفة الانفعالية، والمرسَل إليه يطابق الوظيفة الإفهامية، والسياق يطابق الوظيفة المرجعية، والشفرة تطابق الوظيفة اللسانية الواصفة، والاتصال أو الوسط المادي يطابق الوظيفة الانتباهية، والرسالة تطابق الوظيفة الشعرية. وبتعبير دقيق، فإن الوظيفة الشعرية طبقاً لياكوبسون ليست وظيفة «تواصلية». وعلى أية حال، ليس المرء بحاجة إلى أن يوافق على كل استنتاجاته لاسيما تلك المتعلقة بخصوصية اللغة «الشعرية» بمقابل اللغة «اليومية» من أجل الإفادة من النموذج نفسه.

النص حسب، وإنما يسعى إلى كشف القيم والمعتقدات التي تجعل تلك المعاني ممكنة، أو القيم والمعتقدات التي تدلّ عليها تلك المعاني ضمناً. إن القيم والمعتقدات التي تشكّل أساس معنى عمل ما وتحدده جوهرياً تُنسب إلى «المؤلف الضمني»، الذي حدده واين بوث بوصفه «ذاتاً ثانية» للمؤلف الفعلي: أي الحضور المضلّل ولكن الطاغي والمسؤول عن كل جانب من جوانب العمل، ويجب أن تكون صورته متشكّلة (أو بالأحرى معاد تشكيلها) في فعل القراءة.

إن للمؤلف الضمني في مخطط واين بوث نظيراً في (القارئ الضمني). ومثلما يختلف المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي في أنه فقط موجود في عمل معين، ويساويه في الامتداد، كذلك فإن القارئ الضمني يختلف عن القارئ الفعلي في أن العمل هو الذي يكونّه كما أنه يؤدي، بمعنى ما، وظيفة مؤوّل مثالي للعمل. وعن طريق الموافقة على أداء دور الجمهور المكوَّن خلال قراءته فقط، يمكن لقارئ فعلي أن يفهم العمل على نحو مضبوط وأن يقدّره حقّ قدره. وكما يعبّر واين بوث عن هذه المسألة بقوله: «بصرف النظر عن معتقداتي وممارساتي، يتعيّن عليّ أن أُخضع عقلي وقلبي للكتاب إذا كان عليّ أن أستمتع به الاستمتاع كلّه. فالمؤلف يكوّن قارئه كما يكوّن ذاته الثانية، والقراءة الناجحة جداً هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذوات المكوّنة ـ المؤلف والقارئ ـ أن تتوافق تمام التوافق»[7]

إن لمفهوم واين بوث عن القارئ الضمني نتائجَ مهمةً فيما يتعلق بأهداف النقد وممارسته. فإذا كانت تجربة قراءة ناجحة تتطلّب: 1. تعييناً مضبوطاً لقيم القارئ الضمني ومعتقداته ـ التي هي من حيث التعريف أيضاً قيم المؤلف الضمني ومعتقداته ـ و 2. تماهياً بالقارئ الضمني إلى حدّ «التوافق التام» مع قيمه، عندئذ لا ينبغي أن تكون مهمة الناقد، فقط، أن يبيّن كيف أن مثل هذه التماهيات تعزّزها بلاغة عمل معين، وإنما عليه أن يكتشف أيضاً ـ في بعض الأعمال ذات الطبيعة الإشكالية ـ لماذا يكون من الصعب، أو حتى من

(7) Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), p.138.

المستحيل، على القارئ الفعلي أن يحقق مثل هذه التماهيات. وعلى سبيل المثال، قد يكون قارئ ما غيرَ قادر على أن «يوافق» - حتى في وقت قراءته أو قراءتها - على قيم القارئ الضمني، وهكذا قد يرفض أن يؤدي الدور الذي يستدعيه العمل. وعلى العكس، تضع نصوص حديثة استحالة تعيين (وبدرجة أقل التماهي بـ) الدور الذي يُطلَبُ من المرء تأديته؛ لأن المؤلف الضمني يرفض إعطاء توجيهات معينة، وبتعبير واين بوث يرفض «اتخاذ موقف». يحدث هذا في ما يسمّيه بوث النصوص الساخرة ironic «المتقلّبة إلى أقصى حد» مثل نصوص بكيت Beckett حيث «يرفض المؤلف أن يعلن تأييده بنفسه، وبحذق مع ذلك، لأية قضية ثابتة، بل يرفض أن يمحض تأييده حتى لنقيض القضية التي تنكرها سخريته بقوة»[(8)] والنتيجة هي أن صورة القارئ الضمني تصبح بذاتها متقلّبة، ويُترَكُ القارئ الفعلي «بلا أساس متين يستند إليه» (ص248). إن النصوص التي تبدي هذا النوع من التقلّب تجعل واين بوث قلقاً إلى أقصى حد؛ لأنه يرى فيه علامة على العدمية nihilsim، يقول: «مادام العالم فارغاً، والحياة فارغة من المعنى، يمكن لكل تجربة في القراءة أن تنتشر، أخيراً، في الفراغ نفسه وفي الزيف السوداوي» (ص269). وفي هذه النقطة، ينفتح النقد البلاغي على حقليْ الميتافيزيقا والأخلاق. إنه ينفتح أيضاً، كما سنرى، على المفاهيم الإشكالية في النظرية الأدبية المعاصرة: مثل المشروعية، والمعنى، والسلطة، والقصد، والنص[(9)].

لا أودّ أن أوحيَ بأن نوع النقد البلاغي الذي يمارسه واين بوث هو النوع الوحيد الوثيق الصلة بالنقد الموجّه للجمهور، ولا حتى أن مفاهيم المؤلف

---

(8) Booth, *A Rhetoric of Irony,* (Chicago, 1974), p.240.
وسيشار إلى الإحالات اللاحقة على هذا العمل في المتن.

(9) من أجل مناقشة مفصّلة لكتاب **بلاغة السخرية** من هذا المنظور، انظر:
S. Suleiman, "Interpreting Ironies," *Diacritics* 6, no.2 (1976), 15-21.
وقد ردّ واين بوث في دراسته:
"The Three Functions of Criticism at the Present Time," *Bulletin of the Midwest Modern Language Association* (spring 1978).

الضمني والقارئ الضمني - اللذين أدخلهما عمل بوث في التداول - بحاجة إلى ربطهما بالاعتبارات الأخلاقية والقيمية axiological. إن أيَّ نقد يعدّ النص رسالة لابدّ من أن تُفَكَّ شفرتها، ويسعى إلى دراسة الوسائل التي يحاول المؤلفون وفقاً لها إيصالَ معانٍ مقصودة أو تحقيق تأثيرات مقصودة، هو نقد بلاغي وموجّه إلى الجمهور أيضاً. وينسجم عمل ستانلي فش الريادي حول **الفردوس المفقود** مع هذا الصنف(10)، وكذلك الأمر مع التطبيق الحديث لنظرية أفعال الكلام على دراسة الأدب لاسيما دراسة الأجناس الأدبية التي منحتْها نظرية أفعال الكلام دافعاً جديداً ومرضياً(11). وأخيراً، لابدّ للمرء من أن ينوّه بالتوسّع شبه الجدلي لمصطلح **البلاغة** في عمل النقاد البنيويين الفرنسيين أمثال جيرار جينيت وميشيل تشارلز اللذين جادلا، بشكل مؤثر، ضدّ نزعة اعتبار البلاغة مجرد دراسة للمجازات(12) tropes، وفي عمل الناقد الأميركي بول دي مان، إذ تبدو البلاغة،

(10) See Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (New York, 1967).
قد يعترض فش على تسميته ناقداً بلاغياً، ومن المؤكد أن عمله الحديث جداً لا ينسجم مع ذلك التصنيف. ومع ذلك، فإن دراسته *Surprised by Sin* تنسجم مع هذا التصنيف. فستانلي فش ناقدٌ لامع ومتقلّب، وتحولاته النظرية تجعل من الصعب «موضعته» في أي صنف، بل تصعب موضعته حتى في صنف نقده «الأسلوبية العاطفية». وسوف أشير إلى عمله الأحدث لاحقاً، ولكني لن أحاول وصف تطوره وصفاً كاملاً. ومن أجل مجموعة من المقالات تتعلق، بشكل خاص، بنظريات فش، انظر الجزء الخاص من:
"Reading, Interpretation, Response," in *Genre 10 (1977)*.

(11) إن المحاولة الأشمل لتطبيق نظرية أفعال الكلام على تحليل الأدب هي دراسة ماري لويزا برات: *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*، التي تتضمن فصلاً عن النوع الأدبي. وثمة مقالتان مهمتان تطبقان نظرية أفعال الكلام على دراسة الأنواع الأدبية، وهما:
Elizabeth W. Bruss, "L'Autobiographie considérée comme actee littéraire," *Poétique*, no. 17 (1974), and Tzvetan Todorov, "The Origion of Genres," *New Literary History* 8 (1976).
وانظر أيضاً:
S. Suleiman, "Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse," *Poétique*, no. 32 (1977).

(12) انظر على وجه الخصوص مقالة جينيت: "La rhétorique restreinte" في *FiguresIII* =

بالنسبة له، مرادفة للاستخدام الاستبطاني (أي الإبداعي أو الفني) للغة(13).

وفيما يتعلق بمفهوميْ واين بوث للمؤلف الضمني والقارئ الضمني، سيكون من الخطأ الغضُّ من أهميتهما الدائمة للنقد الموجّه للجمهور عن طريق ربطهما، بشكل وثيق، بالهموم الأخلاقية الخاصة بواين بوث بوصفه ناقداً. إن حقيقة أن بوث يؤكد ما يسميه بالاهتمام الأخلاقي للتواصل بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني لا تستثني إمكانية توكيدات أخرى. وتصبح منفعة هذه المفاهيم واضحة بشكل مميّز إذا اعتبر المرء حقيقة أن بوث مدرك لعائدية المتضمنات التي قد لا يرغب هو في متابعتها: أي أن المؤلف الضمني والقارئ الضمني بناءان تأويليان يشتركان في دائرية التأويل برمته. فأنا أبني صورتيْ المؤلف الضمني والقارئ الضمني تدريجياً حينما أقرأ عملاً ما، ومن ثم أستخدم الصورتين اللتين بنيْتُهما لأثبّت قراءتي. وإن الإدراك التام لهذه الدائرية لا يجعل مفهوميْ المؤلف الضمني والقارئ الضمني غير ضروريين، وإنما يجعلهما نسبيين. فهما يصبحان ليس أكثر ولا أقل من متخيليْن ضروريين، يضمنان انسجام قراءة معينة من دون أن يضمنا مشروعيتها بأيّ معنى من معاني المشروعية. وبمقدار تعلّق الأمر بقراءات معينة، لا يمكن للمرء أن يفلت من معضلات التأويل ومفارقاته.

وقد يكون هذا سبباً واحداً يبيّن لنا لماذا لا يحاول السيميائيون والبنيويون عموماً أن «يقرؤوا» النصوص قصدَ تأويلها أو تعيين معنى لها، وإنما يسعون، بدلاً من ذلك، إلى تحليل الشفرات المتعددة والمواضعات التي تضع إمكانية

= (Paris, 1972)، وكتاب تشارلز: (Paris, 1977) *Rhétorique de la lecture*، الذي يجادل فيه أنه «يجب على البلاغة أن لا تكون مجموعة من الوصايا ولا قائمة من التحف، إنما عليها أن تكون نظاماً من القضايا الممكنة»؛ أي في الحقيقة «فناً للقراءة» (ص118 ـ 119).

(13) انظر على سبيل المثال:
"The Rhetoric of Temporality," in Charles Singleton, ed., *Interpretation: Theory and Practice* (Baltimore, 1969), "Semiology and Rhetoric," *Diacritics3*, no.3 (1973),
وانظر أيضاً كتابه: Blindness and Insight.

مقروئية readability نصٍّ ما. وكما حدّد بارت النشاط البنيوي في إحدى مقالاته المبكرة، فإن هدف «النشاط البنيوي» (الذي يرادف في هذا السياق النشاط السيميائي) لا يعزو، إلى حد كبير، «معانيَ تامة» للموضوعات التي يستكشفها قدر ما يهدف إلى فهم «كيف يكون المعنى ممكناً - وبأيّ ثمن وعبر أية سُبُل»[14] فالبنيوي طبقاً لبارت لا يؤوّل عملاً ما، إنما يصفه بطريقة تجعل قواعد عمله، ونظامه، واضحة. فوصف البنيوي هو صورة ليست غايتها نسخ الصورة الأصلية، وإنما جعلها مفهومة (ص215). ونشاط بارت الخاص قد تطوّر منذ أن كتب تلك الكلمات. وإذا عدّها المرء برنامجاً للنقد، فمن المشكوك فيه أنه سيبقى ملتزماً به بشكل تام[15] وعلى أية حال، ليس من الضروري أن يمنعنا ذلك من استخدام صياغة بارت كنقطة بداية؛ لأنها توفّر تحديداً محكماً ودقيقاً لأهداف التحليل السيميائي والبنيوي، ومنهجه [التحليل] العام مثل أيّ تحليل جرى افتراضه.

ومن بين الأسئلة البارزة التي يتيح التنوّع البنيوي والسيميائي للنقد الموجّه للجمهور، يتيح للمرء أن يصوغها هي الأسئلة الآتية: كيف (وبأية شفرات) يُضمَر الجمهور ضمن عمل ما؟ كيف يسهم الجمهور المضمر[*] inscribed في العمل في مقروئية العمل؟ ما الجوانب الأخرى من العمل، سواء أكانت شكلية أم موضوعاتية، التي تحدد المقروئية أو المعقولية؟ وأخيراً، ومن منظور مختلف قليلاً، ما الشفرات والمواضعات - سواء أكانت جمالية أم ثقافية - التي يرجع إليها

---

(14) "L'Activité structuraliste," in *Essais critiques* (Paris, 1964), p.218.

وستكون الإشارات إلى الإحالات اللاحقة على هذه المقالة مثبتة بين قوسين في المتن.

(15) كان هذا الكتاب قيد الطبع عندما توفّي بارت إثر حادث دهس، في آذار/مارس 1980. وتقديراً لعمله، سنعتبره حياً بيننا. [تشير سوزان سليمان فيما تبقّى من الهامش إلى أنها لن تغيّر زمن الإحالة على رولان بارت من الزمن المضارع، (المترجمان)].

(*) القارئ المُضمَر inscribed reader: أي القارئ «المنقوش أو المنحوت في النص، فكأنما هو قالب أعدّه المؤلف ليصبّ فيه القارئ، أو كما يقول هوثورن كأنه حلّةٌ سوف يرتديها القارئ». عن: المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ط1، 1996. (المترجمان)

القراء الفعليون في محاولة تكوين معنى للنصوص، والتي يرجع إليها المؤلفون الفعليون في تسيير أو تعقيد، أو ربما حتى إحباط، نشاط القارئ في تكوين المعنى؟

إن جميع هذه الأسئلة متواشجة، وقد نعدّها تشكل سلسلة من الدوائر التي تشترك في مركز واحد، والتي تبدأ من النص منتقلةً إلى سياقه الثقافي والأدبي. يتضمّن السؤال الأول من الأسئلة الثلاثة الدراسة المنهجية لعمل معين أو مجموعة من الأعمال (أي نوعاً أدبياً ما) تُعدّ كياناً أدبياً أو فنياً على نحو متميّز، بمعنى مجموعة من البنى المتواشجة والوسائل الشكلية، وينفتح السؤال الأخير على الاعتبارات الكامنة في العلاقة بين النص وسياقه، أو ما يسميه السيميائي السوفيتي يوري لوتمان Juri Lotman خارج النص hors-texte[16] وإذا توخّينا تعبيراً منتظماً، بمقدورنا القول إن المجموعة الأولى من الأسئلة هي السمة المميّزة للتحليل البنيوي «الكلاسيكي» أو الموجة البنيوية الأولى. ويعود إلى هذه الفئة عمل السيميائيين البنيويين ومنهم أ. جَي. غريماس، و ج. س. كوكيه J. -C. Coquet، وعمل الأسلوبيين البنيويين ومنهم مايكل ريفاتير، وعمل السرديين ومنهم كلود بريمون، وجيرار جينيت، وجيرالد برنس، وتزفيتان تودوروف، فضلاً عن العمل المبكّر لرولان بارت (لاسيما مقالته المهمة «مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد»[17]). أما السؤال الأخير ـ الذي لم يكن غائباً عن أعمال البنيويين تماماً، ولكنه كان يميل إلى أن يبقى في الخلفية ـ فقد أحتلّ المقدمة في السنوات الأخيرة في عمل لوتمان ومجموعته من سيميائيي تارتو، وفي دراسات ميخائيل باختين المتوفرة (حديثاً فقط) عن ديستويفسكي ورابليه، وكذلك في الأعمال

(16) See Lotman, *La Structure du texte artistique*, trans. Anne Fournier et al. (Paris, 1973), pp.89-91, 390-406, and "Le Hors-texte," *Change* no.6 (1970), 68-81.

(17) في *Communications*, no.8 (1966) والترجمة الإنجليزية في مجلة *New Literary History*6 (1975). وأعمال النقاد الآخرين المشار إليهم في هذا المقطع مدرجة في الببليوغرافيا في نهاية هذا الكتاب التي نُظّمت طبقاً لأصناف النقد الموجه للجمهور المعالَج هنا.

الحديثة لأمبرتو إيكو، وستانلي فش، وجوناثان كلر. وبوسع المرء أن ينوّه أيضاً، في هذا السياق، بكتاب بارت S / Z الذي لا يؤشر نقطة تحوّل في النشاط النقدي الخاص ببارت فقط، وإنما يدلّ على اتجاه جديد بالنسبة للتحليل البنيوي إجمالاً.

بعد هذا التعداد السريع، هناك بعض الملاحظات المهمة أعرضها على التتابع. ففيما يتعلق بإضمار الجمهور في نظام عمل معين، فإن المفهوم الأساسي، كما صاغه جيرار جينيت وجيرالد برنس لأول مرة، هو مفهوم المروي عليه narratee[18] إذ يتحدد المروي عليه بوصفه نظيراً ضرورياً لراوٍ معين، بمعنى أنه شخص أو شكل يتلقى سرداً. ويمكن تحليل المروي عليهم بموجب الأصناف نفسها التي يُحلَّل بها الرواة: فقد يكون المروي عليهم اقتحاميين أو حذرين، ممسرحين أو غير ممسرحين، فرادى أو متعددين، وقد يكونون ماثلين في سرد معين وعلى بضعة مستويات. وفي سرد له أكثر من مستوى من مستويات القصّ (أي «إطار» السرد)، ترتبط المستويات بعضها ببعض على نحو تراتبي، وتُبنى على إدراك شامل للمعلومات السردية التي يرسلها راوٍ معين ويتلقّاها مروي عليه معين. وعن طريق تحليل العلاقات بين الرواة والمروي عليهم المتنوعين - العلاقات التي تظهرها العلامات اللسانية في النص - لا يسع المرء أن يوضح الدورات المعقدة للتواصل المتأسس في نص معين فقط، إنما يسعه أيضاً أن يصل إلى نمذجة للنصوص السردية مبنية على أنواع المواقف السردية التي تتضمنها، وعلى الموضع (أو المواضع) التي تعزوها للمروي عليه (أو المروي عليهم).

إن المروي عليه من المستوى الأول (شخص يتلقى السرد كله، وليس جزءاً منه فقط) يمكن أن يُعدّ، على نحو جليّ، قارئ العمل المضمر أو المشفّر. إذن كيف يختلف مفهوم القارئ المضمر عن مفهوم القارئ الضمني لدى واين

(18) See G. Genette, *Figures III*, pp.265-67, and G. Prince, "Introduction à l'étude du narrataire," *Poétique*, no.14 (1973), 178-96.

بوث؟ والاختلاف هو إن القارئ الضمني يؤدي وظيفة مؤوّل «مثالي» للنص، في حين ينبغي أن يكون مكان القارئ المضمّر متموضعاً في مكان ما من هذا التأويل. ومن الضروري أن يراعي تأويلُ العمل القارئ المضمر، علاوة على المروي عليهم الذين قد يكونون ماثلين في العمل على مستويات أخرى، ولكنه يعامل القارئ المضمر بوصفه عنصراً مفرداً بسيطاً من بين عناصر إنتاج المعنى في النص (مثل التنظيم الزمني، والتنوعات في وجهة النظر، ونظام الشخصيات، والبنى الموضوعاتية). وهكذا ليس للقارئ المضمر مكانة ممتازة بقدر تعلّق الأمر بالتأويل، ويتيح وصف القارئ المضمر في عمل ما تنوّعاً في التأويلات أو حتى إمكانية عدم المجازفة بأي تأويل شامل للعمل على الإطلاق. ومن جهة أخرى، فإن مفهوم واين بوث للقارئ الضمني غير منفصل عن التأويل الشامل؛ لأن القارئ الضمني كما رأينا سابقاً ينشد (التوافق) مع قيم المؤلف الضمني، تلك القيم التي تحدد جوهرياً معنى العمل ككل. وقد يعتمد ناقد على كلا المفهومين في ممارسته، مستخدماً القارئ المضمر كيما يصل إلى صورة للقارئ الضمني، وإلى تأويل للعمل. ومع ذلك، فإن هذه الطريقة في المعالجة هي اختيار شخصي أكثر من كونها ضرورة منهاجية، ويتطلب تحليلٌ بنيويٌّ للجمهور المضمر الخطوة الأولى فقط، وليس الخطوة الثانية. وتُعدّ مقالة كرستين بروك - روز في هذا الكتاب مقالة نموذجية بهذا الصدد؛ لأنها تميّز بجلاء بين تحليل الجمهور المضمر والتأويل الشخصي الذي ينتج عن مثل هذا التحليل.

إن المسألة الآتية التي تعنى بالطرائق التي يسهم فيها الجمهور المضمر في مقروئية عمل ما هي، مرة أخرى، ليست مسألة تأويلية، إنما مسألة تحليلية. ولعلنا نقيم تمييزاً تحليلياً أولاً بين النصوص التي تستدعي، بإلحاح، حضور الجمهور المضمر وحضور الراوي على نحو متلازم (تنتمي هذه النصوص إلى صنف الخطاب discours حسب تسمية بنفينيست)[19]، والنصوص التي تميل إلى طمس حضور كلٍّ من الجمهور والراوي (صنف القصة histoire حسب بنفينست،

(19) See "Les relations de temps dans le verbe français," in Benveniste, *Proplèmes de linguistique générale* (Paris, 1966), pp.237-50.

حيث «لا أحد يتكلم، ويبدو أن الحوادث تسرد نفسها»[20]). وفي الحالة الأخيرة، فإن شبه غياب الجمهور المضمر هو ذاته مؤشّر على مقروئية النص: فالنص يُظهر نفسه جامداً وصموتاً. وفي الحقيقة فإن مثل هذا الإظهار الذاتي قد يُحَلَّلُ بوصفه سمةً مميِّزة لمدرسة أو حركة، أي بوصفها مواضعةً في الكتابة، وفي تلك الحالة يتحرك التحليل من سؤالنا الثاني إلى سؤالنا الرابع. وفيما يتعلق بالنصوص الخطابية بشكل مسرف (حسب معنى بنفينيست)، فإنها تشكّل ذخيرةً ثرّة بالنسبة للناقد السيميائي الذي يمكن أن يدرس وظيفة التلميحات الأدبية أو الثقافية، واستخدام الكلمات الإشارية[*] deictics (مثل «هنا»، «الآن»، إلخ)، ودور التفسيرات والتحديدات التي يصوغها الراوي. يعدّ كل ذلك مؤشراتٍ على المقروئية ويرتبط، بشكلٍ صميمي، بالجمهور المضمر، بالذين توجَّه إليهم التلميحات والتفسيرات، والذي يجب أن يموضَع حيث تكون الكلمات الإشارية. ويدرس جيرالد برنس وظيفة أحد هذه المؤشرات في مقالته في هذا الكتاب. ومرّة أخرى هنا يمكن أن تُدرس هذه المؤشرات بموجب مواضعات الكتابة والقراءة، وهكذا ينفتح التحليل على اعتبارات السياق.

وفيما يتعلق بالجوانب الأخرى لعمل ما، تلك التي تحدد المقروئية والمعقولية، فإن التحليل البنيوي يولي انتباهاً خاصاً بدور الإطناب redundancy بالمعنى الذي يستخدم فيه المصطلح في اللسانيات ونظرية المعلومات، أي الإطناب بوصفه نظاماً من التكرارات المصممة لتأمين التلقي الأمثل لرسالة ما. وعلى سبيل المثال، فقد أُوحي بأن مقروئية الفن الروائي الواقعي تستند إلى الإطنابات التي تشتغل على مستويات متعددة: التكرارات اللفظية، وإعادة البنى

(20) "Les relations de temps dans le verbe français," p.241.

(*) الكلمات الإشارية deictics: الكلمات التي تشير إلى (أو تحدد) فرد معين أو مكان معين من بين مجموعة متجانسة من الأفراد أو الأمكنة مثل: here, you, the, this، وقد تكون هذه الكلمات نعتاً أو أداة أو ضميراً أو ظرفاً. عن: معجم علم اللغة النظري ـ د. محمد علي الخولي. (المترجمان)

السردية، و «ازدواج» الشخصيات، والتعادلات الموضوعاتية. إلخ[21].
ويمكن للمرء أن ينوّه أيضاً - من بين محددات المقروئية - بمفهوم تزفيتان تودوروف عن البناء، كما هو موجز في مقالته هنا، لاسيما تحليله للبناء بوصفه موضوعة ضمن النصوص الروائية نفسها.

ومع السؤال الأخير في سلسلة أسئلتنا، والذي يعنى بالشفرات والمواضعات التي يبثها القراء والمؤلفون الفعليون في كتابة النصوص وقراءتها، نصل إلى النقطة التي يلتقي فيها التحليل البنيوي والسيميائي بميدان التأويلية في كلا نوعيها التقليدي والحديث. وإنني أستخدم هنا كلمتيْ التقليدي و الحديث بمعنى خاص إلى حد ما: تشير كلمة التقليدي إلى حقل البحث الذي استهلّه شلايرماخر Schleiermacher، وطوّره دلتاي Dilthey، واستمر حتى الوقت الراهن في عمل إميليو بتي Emilio Betti في أوربا، وعمل هيرش الإبن في أميركا، ولا تشير كلمة «الحديث» إلى حقبة معينة - رغم أنها يمكن أن تُستقصى تاريخياً بدءاً بنيتشة Nietzsche ومروراً بهيدغر Heidegger ووصولاً إلى غادامير Gadamer - بقدر ما تشير إلى موقف معين تجاه التأويل أو تجاه نظرية التأويل[22]. ومن دون استباق مفرط لمناقشتنا التالية، ولتجنّب مخاطرة التبسيط المفرط، لعلنا نستطيع القول إن التأويلية التقليدية تسعى إلى بلوغ فهم (الفهم Verstehen لدى دلتاي كمقابل للشرح Erklären أو التفسير العلمي) للعقل الإنساني على النحو الذي يَظهر، أو يُظهِر نفسه، في النصوص المكتوبة. ويمكن أن يُنظر إلى هدف التأويلية التقليدية على أنه محاولة لتحرير التأويل من هيمنة السمات الذاتية أو الرومانسية وتأسيس مفهوم (حسب تعبير دلتاي) «التأويل المشروع إجمالاً،

(21) See Philippe Hamon, "Un discours contraint," *Poétique,* no. 16 (1974), 411-45, and Susan Suleiman, "Redundancy and the 'Readable' Text," *Poetics Today1* (April, 1980), 119-42.

(22) من أجل وصف مفيد لتطوّر النظرية الهرمنوطيقية منذ شلايرماخر، انظر:
R. D. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer* (Evanston, Ill., 1969).

(الذي) هو أساس اليقين التاريخي بأسره»[23] ومن جهة أخرى، تبدأ التأويلية الحديثة - أو ما دعاه بول ريكور وآخرون بالتأويلية «السلبية» - من افتراض أن مفهوم تأويلٍ مشروعٍ إجمالاً هو ذاته مفهومٌ يتعذّر الدفاع عنه. والتأويلية الحديثة تستشهد - من بين نصوص أخرى تدعّم بها هذه النظرة - بقول نيتشة: «أيّاً كان ذلك الشيء الموجود فهو يعاد تأويله مرة إثر أخرى لغايات جديدة، ويُستحوَذُ عليه، ويُحوَّل؛ فجميع الحوادث في العالم العضوي قاهرة، ومتحكّمة، وكل ما هو قاهر، وكل ما هو متحكّم ينطوي على تأويلٍ طريف، وتكييفٍ ينحجبُ من خلاله، أو حتى ينطمس، ضرورة، أيُّ «معنى» و «غرض» سابقين»[24]

إن المسائل موضع الرهان، في المناقشة بين التأويلية «الإيجابية» والتأويلية «السلبية» (التي سأعود إليها لاحقاً)، ليست أقل من تحديد للمعنى وامتياز للسلطة، ومكانة أنطولوجية للفهم، وإن فظاظة المناقشة لا تنشأ عن الطبيعة المتنازعة جوهرياً للتصورات المتضمنة حسب، وإنما تنشأ عن المتضمنات الميتافيزيقية، والمتضمنات السياسية أحياناً، التي تدافع عن كل وضع يتجلى في مجادلات خصومها.

لقد لاحظ جوناثان كلر أنه رغم أن الشعرية البنيوية ليست شعرية تأويلية، بمعنى اقتراح «تأويلات مروّعة» أو حلّ المناقشات الأدبية، «فمن الواضح أن البنيوية وحتى الشعرية البنيوية تقدم نظرية في الأدب، وصيغة في التأويل، ولو عن طريق تركيز الانتباه، فقط، على جوانب معينة من الأعمال

(23) See W. Dilthey, "Die Entstehung der Hermeneutik" (1900), in *Gesammelte Schriften*, vol.5 (Stuttgart and Göttingen, 1968), 317, quoted in Paul Ricoeur, "Qu'est-ce qu'un texte?," in *Hermeneutik und Dialektik*, vol.2, ed. R. Bubner, K. Cramer, R. Wiehe (Tubingen, 1970), p.18.

(24) *On the Genealogy of Morals*, trans. Walter Kaufman and R. J. Hollingdale (New York, 1969), pp.77-78, quoted in Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, 1975), p.175.

الأدبية، وعلى خصائص معينة من الأدب(25) ولكن قد يكون من قبيل التبسيط الإيحاء بأن الشعرية البنيوية تقدم صيغة في التأويل؛ لأن الشعرية البنيوية نفسها مندرجة في الجدل التـأويلـي الحديث. وحتى المفاهيم الرئيسة للشفرة والنظام وُضعت، في الأساس، لاستخدامات مختلفة تعتمد على تصوّر الناقد لطبيعة النصوص والمعنى وأهداف التأويل. إن تصوّر ريفاتير للنص الشعري، مثلاً، بوصفه نظاماً كلياً مكتفياً بذاته، ومعناه قابل على التحليل بوصفه سلسلة من التنويعات (أو اجتياز الشفرة transcoding)(*) على ثابت دلالي مفرد، هذا التصوّر يملي نوعاً من القراءة التي ستبيّن، ضرورة، وحدة القصيدة، وانغلاقها، ولامرجعيتها بالإضافة إلى صحة التأويل الناتج، وعدم كفاية، بل وحتى عدم صحة، جميع التأويلات الأخرى(26) أما تصوّر بارت للنص الأدبي - كما صيغ في كتابيه S / Z، و **لذّة النص** - فمختلف تماماً (ولا يمكن أن يعزى الاختلاف إلى حقيقة أن بارت يشتغل على النصوص الروائية، في حين يشتغل ريفاتير على الشعر في الغالب) من حيث استخدامه المختلف لمفهوم الشفرة وطريقته المختلفة في القراءة(27).

وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أهمية كتاب S/Z في التطوّر الخاص ببارت، وفي تأثيره على النقاد المعاصرين، فإن النظرية التي يقدمها تستحقّ المعاينة ببعض

---

(25) Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London 1975, paperback ed.), p.259.

(*) اجتياز الشفرة (أو عبور الشفرة) transcoding: أي اختراع مصطلحات خاصة تمكّن من تجاوز شفرة النص إلى تحليله وفقاً لهذه المصطلحات الخاصة، الأمر الذي يفضي إلى تأويل منغلق للنص يرى في التأويلات الأخرى، التي هي بدورها تجتاز شفرة النص، غير كافية وحتى غير صحيحة. (انظر في ترجمة هذا المصطلح، المصطلحات الأدبية الحديثة - د. محمد عناني). (المترجمان)

(26) See Riffaterre, "The Self-Sufficient Text," Diacritics3, no.3 (1973), 39-45, id., "Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's 'Yew-Trees'", *New Literary History* 4 (1973), 229-56, and id., "Paragram and *Significance*," *Semiotext(e)* 1 (fall 1974), 72-87.

(27) S / Z (Paris, 1970), *Le Plaisir du texte* (Paris, 1973).

التفصيل. يبدأ بارت بالتمييز بين نوعين مختلفين جذرياً من النصوص: النص الذي يصفه المرء، بدقة، بأنه «قابل على القراءة (readable (le texte lisible»، والنص الآخر ليس قابلاً على القراءة وإنما «قابل على الكتابة writable (scriptible)»، وطبقاً لبارت «قد لا يكون هناك شيء يقال»[28] عن هذا النوع من النصوص الحديثة. ومن المؤكد أن التحليل البنيوي لا يسعه أن يقول شيئاً عن مثل هذه النصوص؛ لأن مفهوم النظام نفسه أو الشفرة أو البنية إنما هو مفهوم غريب عنها (ص11-12). وأَمْثَلَةُ idealization بارت لهذه النصوص «المتعددة بشكل لانهائي»، والتي تتحدى أية محاولة للتنظيم، لا يجوز أن نلتفت إليها للحظة. والأمر الذي يقع في صميم الموضوع هو أنه حتى نوع القراءة التي يقترحها بارت للنصوص القابلة على القراءة (مثل قصة سارازين لبلزاك وهي مثال بارت) يتأسس على تثبيت كل ما هو لانظامي، وغير موحَّد، وغير منتظم، وبكلمة يتأسس على جميع جوانب النص «القابلة على القراءة» التي تؤدي إلى جعله «غير قابل على القراءة». ويُنظَر إلى النص على أنه «مجرّة من الدوال، وليس بنية من المدلولات» (ص12)، ولا يتألف عمل القراءة من «احترام» النص، وإنما من تحطيمه، والقسوة عليه، ومنعه من الكلام (أي قطع كلامه lui couper la parole، ص12). وبناء على ذلك، ورغم أن بارت يواصل تحديد خمس شفرات مختلفة من خلالها يشكّل النص القابل على القراءة ذاته، فإنه يرفض أن يعامل هذه الشفرات على أنها تشكّل نظاماً معقولاً، وتُبنْيِنُ النص، وتتيح للقارئ أن «يكوّن معنى» له. ويؤكد بارت أن شفرة ما «هي منظور من الاقتباسات، وسراب من البنى» (ص27). وتوجد الشفرات الخمس في النص معاً

(28) *S / Z*, p.11.

وستكون الإشارات إلى الصفحات الأخرى مثبّتة بين قوسين في المتن. ويترجم ريتشارد ملر، في ترجمته لكتاب S / Z (نيويورك، 1974) مصطلح *lisible* بمصطلح "readerly"، ويترجم مصطلح *scriptible* بمصطلح "*writerly*" وأنا أفضّل ترجمة أكثر حرفية للمصطلحيْن الفرنسيين لأسباب لسانية ونظرية. [ونحن بدورنا سنلتزم بالترجمة الحرفية لهذين المصطلحين. (المترجمان)]

بوصفها نسيجاً من الأصوات، و «تلاشياً هائلاً يؤكد كلاً من تداخل الرسائل وفقدانها» (ص27).

وعلى هذا الأساس، بمقدور المرء أن يجادل في أن كتاب S / Z ليس عملاً في البنيوية، وإنما هو بالأحرى نقدٌ لـ «الشعرية البنيوية»، ونقد لعمل بارت المبكر في التحليل البنيوي للسرد. وبأي حال من الأحوال، سيكون من الدقة البالغة النظر إلى كتاب S /Z كونه نظيراً ليانوس(*) Janus ـ إشارة إلى الاتجاهات المتعاكسة ـ والإيحاء بأن ازدواجية الوجه ذاتها هي التي تفسّر استحسانه، مادام القارئ يمكن أن يركّز على اتجاه معين أو آخر طبقاً لأولوياته، أو أولوياتها، النظرية. إن فكرة أن النصوص تتشكل من عددٍ من «الأصوات»، أو الشفرات المتعددة، أو حتى المتلاشية (وبضمنها الشفرات الثقافية، أو المرجعية التي تعبّر عن «حقائق» مجتمع معين) ليست، في ذاتها، فكرة ضد البنيوية، فما هو ضد (أو «ما بعد») البنيوية هو الخلاف في أن الشفرات لا تشكّل نظاماً متماسكاً. غير أن بارت، في الواقع، لا يقول ذلك، إنه يقول فقط إنه يرفض «أن يبني الشفرات، سواء أكانت منفردةً أم كما ترتبط إحداها بالأخرى» (ص27). إن هذا الرفض يتساوق تماماً مع الستراتيجية التأويلية لدى بارت (وبشكل أدق يتساوق مع ستراتيجيته ضد التأويل)، التي تحطّم النص لتَحولَ دون «تطبيعه naturalization، أو استعادته recuperation» عن طريق الصيغ التقليدية في القراءة. إن هذه الستراتيجية، ببساطة، هي واحدة من بين ستراتيجياتٍ أخرى، ولا ينبغي أن «تُطبّع» بذاتها عن طريق التعامل معها على أنها الطريقة الوحيدة المشروعة في القراءة.

يبدو أننا ابتعدنا عن مسألة مواضعات القراءة والكتابة، ولكن هذا من حيث الظاهر فقط؛ لأن مفهوم الستراتيجية التأويلية غير منفصل عن مفهوم المواضعة. فالستراتيجية التأويلية ليست ثمرة قرارٍ فردي محض، سواء أكان قراراً من القارئ أم من الكاتب (الذي هو أيضاً قارئ لنصّه الخاص)، ويمكن أن تُفهم فقط على

(*) يانوس : Janus إله الأبواب والبدايات عند الرومان. (المترجمان)

أنها ظاهرة جماعية، ومجموعة من المواضعات المشتركة ضمن جماعية معينة من القراء التي يمكن أن تضمّ ـ ولكن ليس بالضرورة ـ كاتب النص كون هذا الأخير مؤوّلاً. إذا كانت قراءة بارت لقصة سارازين تختلف عن قراءة بلزاك، أو قراءة باحث أكاديمي لأدب بلزاك؛ فالسبب في ذلك هو أنهم ينتمون إلى ما سمّاه ستانلي فش الجماعيات التأويلية المختلفة(29). وسيزعم البعض أن قراءة المؤلف (المتطابقة مع قراءة جماعيته التأويلية المباشرة) هي القراءة الأمثل تحديداً، وإن قراءة بارت هي، بذلك المقياس، قراءة منحرفة. إن مثل هذا الزعم دالٌ بذاته على العضوية في جماعية تأويلية معينة ـ جماعية النقاد المعنيين بالمؤلف، ومؤيدي التـأويلـية، أو أيّ اسم آخرَ قد يختاره المرء ليمنحه للجماعية ـ وهو بحد ذاته لا يتسم بامتياز الأسبقيةِ أو المشروعية.

لعله يمكن إثارة السؤال عما إذا كان مسوَّغاً لنا مناقشة مفهوم الجماعيات التأويلية تحت عنوان البنيوية والسيمياء، مادام هذا المفهوم (مهما كان المصطلح الفعلي المستخدم في تحديده) كان قد تبنّاه النقاد، في السنوات الحديثة، بمقتربات متنوعة على نحو واسع، بمن فيهم النقاد الذاتيون مثل ديفيد

---

(29) See Fish, "Interpreting the Variorum," *Critical Inquiry* 2 (1976), esp. 473-85, and "Interpreting 'Interpreting the *Variorum*,'" *Critical Inquiry* 3 (1976).

تجسّد هاتان المقالتان توجّهاً جديداً لنظرية القراءة لدى فش؛ ففي حين أنه يؤكد في عمله المبكر أن ليس هناك إلاّ طريق واحد للخلاص حيث تكون القراءة والنقد موضعيْ العناية (انظر على نحو خاص "Literature in the Reader: Affective Stylistics," *New Literary History* 2 [1970]، يجادل هنا في أن كيفية قراءة المرء هي موضوع للمواضعات المشتركة أو الستراتيجيات التأويلية، وليست إحدى هذه القراءات أفضل من الأخرى. وكان قد غيّر، بشكل متزامن، افتراضه بشأن النصوص؛ ففي حين أنه تحدّث، حتى في عام 1972، عن «صحة» قراءة عمل ما؛ أي قراءة قصد المؤلف (*Self-Consuming Artifacts* [Berkeley and Los Angeles], p.229)، نجده في مقالته "Interpreting the *Variorum*" يرفض بصراحة فكرة وجود قراءة «صحيحة»، أو حتى أنه يرفض أن النصوص تحتوي على موجّهات «مشفَّرة» لكيفية تأويلها. وبهذا المعنى فهو ينتمي إلى التأويليين «السلبيين» الأكثر تطرّفاً، لا إلى السيميائيين على الإطلاق.

بليتش[30]، وعلماء اجتماع الأدب مثل جاك لينهاردت (أنظر مقالته في هذا الكتاب: **نحو علم اجتماع للقراءة**) .ورغم أنني سأعود إلى مفهوم الجماعيات التأويلية، غير أنّي أقدمها هنا لاعتقادي بأنه يمكن تحقيق توحيد مثمر جداً للمقتربات النقدية للقراءة والتأويل. فالجماعيات التأويلية يمكن أن تُدرَس بطرائق مختلفة غير ذات علاقة بالتحليل البنيوي، ولكنها يمكن، ويجب، أن تُدرَس بموجب التشفير النصي أيضاً. فكل نص أدبي يشتمل ـ كيفما كان «حديثاً» أو «لا يستند إلى المواضعة» ـ على إشارة معينة إلى الشفرات الفنية و/أو الثقافية التي يؤكدها، ويعيد توكيدها، أو «يلعب» معها (يلعب ضدها)[31]. والقول بوجود نصوص معينة خارج المواضعات برمتها ـ كما يذهب إلى ذلك بارت في الصفحات الاستهلالية من كتابه S / Z ـ ووجودها في فضاء مثالي لا يمكن لخطاب متماسك أن يخترقه، إن هذا القول هو شكل من أشكال النزعة الرومانسية المفرطة و الساذجة[32]. وربما تكون المهمة المبتكرة والطموحة التي قررتها بنيوية وسيمياء الأدب هي (كما دعاها جوناثان كلر بمصطلحات مختلفة إلى حد ما) دراسة كتابة المواضعات التأويلية ـ كتابة النصوص «الأخرى»، الفردية أو الجماعية، المكتوبة أو غير المكتوبة ـ في أعمال أو أجناس خاصة.

---

(30) انظر على سبيل المثال القسم المعنون "Interpretation as a Communal Act" في كتاب ديفيد بليتش *Readings and Feeling: An Introduction to Subjective Criticism* (Urbana, Ill., 1975)، وانظر أيضاً كتابه الأحدث: *Subjective Criticism* (Baltimore, 1978).

(31) لقد بيّنتْ هذا فيكي مستاكو في مقالتها في هذا الكتاب، فهي تدرس إجراءات الرواية الجديدة بوصفها مجموعة من المواضعات الجديدة ولكن المنظّمة باطراد.

(32) إنني أعي أن وصف ناقد ممتع وبارز مثل رولان بارت بأنه ساذج، ينمّ على البدعة أو على صورة أسوأ للسذاجة. رغم هذه المخاطرات، فإنني سأبقي الوصف على ما هو عليه. وقد يكون البديل الملائم والوحيد عن صفة الساذج هو صفة «الوجداني» لدى شلر، إذ استخدمها شلر بالتعارض مع «الساذج»، ولكنها تعيّن في الحقيقة (في مقالته الشهيرة عن «الشعر الساذج والشعر الوجداني») حساسية الرومانسيين. ولا يُبعد المخاطر مثل هذا الاستبدال، وعلى أية حال: فإن رولان بارت ناقد «وجداني»؟

II

إذا كان المقتربان البلاغي والبنيوي السيميائي في دراسة الأدب يتمتعان بتوظيف كبير في مشكلات الجمهور والتأويل، فإن هذه المشكلات لا تستنفد عنايتهما. فقد يضع ناقد بلاغيٌّ أو بنيويٌّ مسألة القراءة، بل وحتى مسألة المقروئية، في الخلف، ويركّز عوضاً عن ذلك على وصف تقنيات الإقناع، والبنى السردية أو الموضوعاتية، والأساليب الفردية أو الجماعية، وباختصار يركّز على جوانب الأعمال الأدبية التي عُدّتْ، تقليدياً، ممثّلةً لعالم التحليل النصي[33]. وعلى العكس من ذلك، يركِّز المقترب الظاهراتي، ضرورة، على مسألة القراءة، وعلى مسألة الإدراك الجمالي بشكل عام. فالنقاد الظاهراتيون يعنون بالتجربة التي من خلالها يستولي القراء (أو المستمعون أو المشاهدون) على عمل الفن، أو إذا شئنا استخدام المصطلح الذي اقترحه رومان إنغاردن، يعنون بالتجربة التي يحققونه بها. إن فعل التحقق (realization (konkretisation هو ما يحوّل نصاً ما - أي مجرد سلسلة من الجمل - إلى عمل أدبي. ويكتب فولفغانغ آيزر معلّقاً على إنغاردن: «إن العمل يتعدى كونه نصاً؛ لأن النص يستمد حياته من كونه متحققاً، وعلاوة على ذلك فتحقق النصّ مستقل، على أية حال، عن المزاج الخاص بالقارئ. . إن نقطة التقاء النص والقارئ تحقق للعمل الأدبي وجوده»[34]. وبناء على ذلك، يركز المقترب الظاهراتي للأدب على نقطة الالتقاء بين النص والقارئ، وعلى نحو أدق، فهو يسعى إلى وصف وتفسير العمليات الذهنية التي

(33) لقد حاولتُ أن أبيّن، في الصفحات السابقة، أن هذه الجوانب يمكن، ويجب، أن تُدرَس لتقديم مسائل القراءة والمقروئية. وعلى أية حال، فهذا ما لا يعمله جميع النقاد البلاغيين والبنيويين في ممارساتهم، حتى إذا كانت لهم أفكار ضمنية حول ما تتضمنه القراءة والمقروئية.

(34) "The Reading Process: A Phenomenological Approach," in Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore, 1974), pp.274-75.

ظهرت هذه المقالة لأول مرة في *New Literary History* 3 (1972), 279-99. وسوف أثبّت الإشارات إلى الإحالات على كتاب *The Implied Reader* بين قوسين في المتن.

تحدث عندما يقدم القارئ من خلال نص ما نموذجاً يستمده من النص، أو يفرضه عليه. ويتحدد فعل القراءة، جوهرياً، كفعالية لتكوين المعنى، ويتألف من أنشطة متممة من الاختيار والتنظيم، والحدس والاستباق، وصياغة وتعديل التوقعات في مجرى عملية القراءة. ورغم أن كل قارئ ينجز هذه الفعاليات، لكن كيفية إنجازها تختلف من قارئ إلى آخر، بل وحتى تختلف لدى القارئ الواحد في أزمان مختلفة، وتفسّر هذه التغيراتُ التحققاتِ المختلفة لنص معين. وآيزر (الذي سأركّز على عمله في مناقشتي) يستخدم قياساً تمثيلياً لمجموعتين من الناس ينظرون إلى السماء ليلاً، «فكلا المجموعتين تنظر إلى نفس مجموعة النجوم، لكن إحدى المجموعتين سترى صورة الدب الأكبر، وستميّز الثانية الدبّ الأصغر». وهكذا يمكن أن تُنسَب التنوعات في قراءات نص ما إلى التنوعات في فعاليات الاختيار والتنظيم: «فالنجوم، في النص الأدبي، ثابتة، والخيوط التي تربطها مختلفة» (ص82). وهذا يدلّ ضمناً على أن «النص الكامن أغنى، على نحو مطلق، من أيّ تحقق من تحققاته الفردية» (ص280). كما أنه يوحي، علاوة على ذلك، بأن ثمة سلسلةً واسعةً من التحققات المقبولة بالنسبة لأيّ نص.

إن تحليل آيزر لعملية القراءة، كما صيغ في المقالة التي كنتُ قد اقتبستُ منها، مفيد إلى أقصى حد، ليس في الأقل بسبب أنه يثير مسائل تركت من دون إجابة أو أجيب عنها بشكل غامض. وثمة مسألتان مركزيتان لأي مقترب ظاهراتي للقراءة وهما: 1.طبيعة العلاقة بين نص ما وتحقيق الفرد له، لاسيما ما يتعلق بالتحقق «الفريد»، و 2.مكانة الذات القارئة.

ورغم أني اقتبستُ بضع عبارات يبدو أنها تجيب عن المسألة الأولى، لكن قراءةً ضافيةً توحي بأن إجابة آيزر غامضةٌ تماماً. فمن جهة أولى، يؤكد آيزر أولوية الدور الخلاّق للقارئ في تحقيق النص، وهكذا يخصص درجة عالية للتنوعات «الحرّة»، ومن جهة أخرى يوحي بأن النص نفسه، بصورة رئيسة، هو الذي يوجّه تحقيق القارئ له. وآيزر لا يعالج مسألة القرارات الفريدة بشكل مباشر، بل إن مناقشته تدلّ ضمناً على أن عدداً محدوداً من النماذج يكون قابلاً

للتحقق بالنسبة لنص معين (في الحالة التي يجب أن تعدّ فيها بعض القراءات قراءاتٍ فريدة). وعلى نحو بالغ الأهمية، لا تدع قراءاته الخاصة لنصوص مميّزة (في الكتاب الذي يتضمن مقالة «عملية القراءة»)، لا تدع مجالاً للشك في أنه يعدّ بعض التحققات أكثر صحة وأكثر إخلاصاً لمقاصد النص من التحققات الأخرى. ففي كتابته عن رواية **سوق الغرور** Vanity Fair مثلاً، يقرر آيزر: «أن التأثير الجمالي لرواية سوق الغرور يعتمد على تنشيط ملكات القارئ النقدية، وبالتالي قد يميِّز القارئ الواقعَ الاجتماعي في الرواية بوصفه نظاماً مشوّشاً من المواقف الزائفة، وقد يُجرِّب انكشاف هذا الزيف على أنه الواقع الحقيقي. وبدلاً من أن تُقرِّر الأحكام على نحو واضح، ينبغي أن تُستنتَج معاييرها. فالفراغات هي التي يُفترض بالقارئ أن يملأها، وهكذا فهو يوظّف نقده الخاص من أجل ملئها» (ص113). إن مفهوم الاستنتاج ـ وكذلك الصياغة الواضحة للنتيجة التي «يُفترض» بالاستنتاج أن يؤدي إليها ـ يجعل العبارة اللاحقة عبارة إشكالية، تلك العبارة التي مؤداها أن النصوص أغنى، بشكل لانهائي، من أيّ تحقيق فردي. إن مفهوم القراءة الذي يتضمنه تحليل آيزر شديد الشبه بمفهوم واين بوث، ورغم أن المرء ليس بحاجة لأن يعترض على هذا، فمن المهم معرفة أن وصف آيزر النظري لعملية القراءة يخصص عناية فائقة بها، ونطاقاً أوسعَ في الإدراك الفردي مما يخصصه في ممارسته النقدية الفعلية.

حقاً إن كتاب **القارئ الضمني** يشتمل على مقالات كانت قد نشرت في أوقات مختلفة؛ ولذلك فحتى إذا كانت المقالة الظاهراتية تحتلّ خاتمة الكتاب، فربما لا يكون لها علاقة عضوية بالمقالات السابقة عليها. ولكن المرء يجد غموضاً مشابهاً حتى في مقالة مفردة ومكرّسة، على نحو واضح، لمسألة استجابة القارئ، مثل تلك المقالة التي نشرت موجزةً قبل مقالة «عملية القراءة»[35] إن

(35) "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction," in J. Hillis Miller, ed., *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute* (New York, 1971), pp. 1-46.

وسوف أثبت الإحالات على هذه المقالة في المتن.

المفهوم الأساسي ـ المنوّه به في مقالة «عملية القراءة» والموسّع في هذه المقالة المبكرة ـ هو مفهوم اللاتحديد Indeterminacy النصي. وطبقاً لآيزر، فبسبب أن جميع النصوص تتضمن عناصر اللاتحديد، أو «الفجوات»، يتعيّن على فعالية القارئ أن تكون إبداعية: ففي السعي وراء ملء الفجوات النصية ـ الفجوات التي تعمل على مستويات متعددة وبضمنها المستوى الدلالي ـ يحقق القارئ العمل. ولكن هنا، ومرة أخرى، يجري التملّص من السؤال عن مدى الحرية التي يحوزها القارئ، أو بالأحرى يُجاب عنه بطرائق متناقضة. واستنتاج آيزر هو أن «النص الأدبي لا يحدد، بشكل موضوعي، مطالبَ حقيقيةً لقارئه، إنه يتيح حرية يمكن لكل شخص أن يؤوّل عبرها بطريقته الخاصة» (ص44). وبأي حال من الأحوال، يُعارَض هذا الاستنتاج بأهمية العبارات الوفيرة الأخرى التي توحي بأن فعالية القارئ في ملء الفجوات «مبرمجة» من طرف النص نفسه؛ ولذلك فإن النموذج الذي يبدعه القارئ للنص هو النموذج الذي يتنبّأ به المؤلف أو يقصده[36] ورغم أن آيزر ينتقد إنغاردن (أول من صاغ مفهوم «فجوات اللاتحديد») بسبب من «تصوّره الكلاسيكي لعمل الفن»، الذي يرى أن «ثمة تحققات حقيقية وتحققات زائفة للنص الأدبي» (ص14)، فإن تصوّر آيزر الخاص يثبت في النهاية أنه غير مختلف إلى حد بعيد عن تصوّر إنغاردن[37]

(36) قارن بما يأتي: « يُبنى النص بمثل هذه الطريقة التي تحفّز القارئ، باستمرار، على استكمال ما يقرأه ومتى ما يحدث هذا، يكون واضحاً أن المؤلف ليس هو الذي يحرّك قارئه لأنه هو نفسه لا يستطيع أن يُجهزَ على العمل الذي بدأه: فحافزه هو إحداث مشاركة قوية تُجبر القارئ على أن يكون على وعي تام بقصد النص» (ص 32– 33). أو، مرة أخرى، «تختلف النصوص الأدبية عن تلك النصوص التي تصوغ معنى أو حقيقةً عينيتين.... فالمعنى مشروطٌ بالنص نفسه، ولكن بشكلٍ يتيح للقارئ نفسه أن يُظهره» (ص، 43).

(37) يدافع آيزر ـ ببراعةٍ وقوةٍ كبيرتين ـ عن أعمال حديثة تتسم باللاتحديد إلى حد بعيد، مثل أعمال جويس وبيكيت، تلك التي يرفضها إنغاردن بسبب لاتحديديتها، ولكن دفاعه يستلزم تبيين أنه حتى هذه الأعمال تبرمج قراءتها: فالتحقق الذي «تفرضه» على القارئ هو أن «معانيه المتخيّلة لا يمكنها أبداً أن تغطي، بشكل تام، إمكانات النص» (ص، 41). وعلى أية حال، تنم هذه النتيجة على أن القارئ حرٌ في «تكوين نموذجـ«ه»»، أو =

وفيما يتصل بمكانة الذات القارئة في نظرية آيزر، فإننا كنّا قد أجبنا سلفاً عن هذه المسألة. فالذات القارئة التي تنبثق من مقالاته التي ناقشناها ليست فرداً محدداً ومتعيناً تاريخياً، بل هي عقل يتجاوز التاريخ، وفعالياته، في الأقل شكلياً، هي في كل مكان. لقد كان آيزر يسعى، في عمله الأحدث[38]، إلى أن يدخل بعداً تاريخياً في وصفه عملية القراءة من خلال تمييز استجابة القراء المعاصرين لنص ما من استجابة القراء المتأخرين. ذلك لأن القارئ المعاصر - أو «المشارك» - للنص يكشف عجز أنظمة الفكر السائد، أو عجز أنظمة المعايير؛ ولأن القارئ المتأخر - أو «الملاحظ» - للنص يقوم بـ«إعادة خلق ذلك السياق الاجتماعي والثقافي نفسه الذي أحدث المشكلات التي عُني بها النص نفسه». ونتيجة لذلك، سيرى القارئ المعاصر، بفضل العمل، «ما لن يراه في حياته اليومية»، بينما القارئ المتأخر سوف «يدرك شيئاً لا يكون حقيقياً بالنسبة إليه أبداً»[39] رغم أن عملية إضفاء الطابع التاريخي على القارئ تمثّل محاولة لتعيينه، فإننا ما زلنا نتعامل مع قراء ضمنيين وليس فعليين. وينقسم القارئ المتجاوز للتاريخ على قسمين: «معاصر» و «متأخر»، غير أن وصف استجابة كل منهما يبقى تخطيطياً وعاماً.

إن مقالة آيزر في هذا الكتاب - التي تمثّل صياغته النظرية الأحدث لعملية القراءة - توحي بأن أفكاره في تطوّر مطرد؛ لذا فإن أيَّ تقييم لعمله يكون ناقصاً ضرورة. ولقد سعيتُ، فقط، إلى أن أشير إلى بعض التوترات القائمة ضمن المقترب الظاهراتي للقراءة، وإلى أن عمل آيزر يبدو مثالاً مقنعاً ومؤثراً على نحو خاص. فإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن المقترب الظاهراتي يتعهّد بالعناية بتجربة الذات القارئة الفردية، فمن المهم ملاحظة أن الذات الفردية التي يقدمها هي، في الغالب، غير متميّزة من «القارئ» المجرد والمعمَّم.

= في «فعله لتوليد المعنى». وتعزو هذه النتيجة، ببساطة، للنصوص الحديثة برنامجاً مختلفاً ونوعاً مختلفاً من المعنى (فمعنى عوليس هو أنه ليس هناك معانٍ بسيطة) عن معاني النصوص «الكلاسيكية».

(38) See *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, 1978).

(39) *The Act of Reading*, pp. 78-79.

وسواء أكان الخلل يكمن في النقد الظاهراتي أم في المعلّق المضلِّل الذي يُتَوَقَّع منه شيء لا يمكن أن يقدمه، فإن هذا الخلل هو، في التحليل النهائي، خلل غير مهم. وما هو مؤكد أنه يجب أن يكون هناك حيّز في النقد الموجّه إلى الجمهور لأوصاف عملية القراءة التي تتخطى التجربة المفترضة لقارئ معمم (سواء أكان قارئاً محدداً بوصفه معاصراً للمؤلف أم بوصفه شخصاً ما عاش بعد قرون عدة)، والتي تشدد على تجارب القراءة الفعلية واستجابات أفراد مميّزين لأعمال مميّزة. وإلى وقتنا الحاضر، ثمة محاولات قليلة جداً في مثل هذا الوصف لأسباب عملية ومؤسساتية. وعلى أية حال، وطوال السنوات القليلة المنصرمة، ظهر نقد ذاتي مرتبك يمنح الأسبقية للفريد على النمطي، وللفردي على الكليّ، ظهر هذا النقد استجابةً لمطالب الصفّ الدراسي بـ«أهمية» ما يقرأه، وكردّ فعل للمزاعم العلمية والوضعية للبنيوية والنقد الجديد.

إن الناقدَيْن الأميركيين المرتبطين غاية الارتباط بهذا المقترب هما ديفيد بليتش ونورمان هولاند. وعلى الرغم من أن بعض الاختلافات الأساسية في المنهج (وطبقاً لكلا الجانبين، الاختلافات في الافتراضات الأبستيمولوجية) كانت قد ظهرت حديثاً بين بليتش وهولاند[40]، لكن كلاًّ منهما ناقد يتخذ التحليل النفسي نقطة انطلاقه من حيث الجوهر، وهما يعنيان بما للشخصية personality من تأثير، وبما للتاريخ الشخصي على التأويل الأدبي من تأثير، ويعنيان بالتطبيق المحتمل لنظريتيهما على الصفّ الدراسي. وسأركّز على عمل هولاند؛ لأن تطوّره النظري، طوال السنوات العشر المنصرمة، يُعَدُّ تطوّراً لافتاً للنظر على نحو خاص. وقبل الشروع بمعالجة عمل هولاند، سأنوّه بعمل ناقد أقلّ منهجيةً، ولا يتوجّه نقده وجهةَ التحليل النفسي، وقد عقد مجادلات بليغة من أجل حقوق القراء «الاعتيادية» (والاستثنائية)، وذلك هو الناقد والتر

(40) انظر على نحو خاص مقالات بليتش ("The Subjective Paradigm") وهولاند ("The New Paradigm: Subjective or Transactive?")، في مجلة *New Literary History* 7 (1976)، وتبادل الرسائل في *College English* 38 (1976), 298-301.

سلاتوف. يرى سلاتوف، شأنه شأن آيزر، أن القراءة عملية تتكشف في زمان النصّ ومكانه، ويرى أن العمل الأدبي شيءٌ يتخذ شكله «في الأذهان فقط»(41) ومع ذلك، وبخلاف الظاهراتيين، لا يحاول سلاتوف تقديم تفسير نظري ـ ومن ثم تفسير مجرد ومعمّم ـ لـ«تجربة القراءة». إن ما يدافع عنه سلاتوف هو الناقد ـ المعلّم teacher-critic الذي «يعي على نحو واضح بما حدث خلال فعل قراءته، وقد يصف وصفاً جيداً التغيرات في تجربته في القراءات المتتالية أو الاختلافات بين تجاربه عند القراءة وانعكاسها على العمل.... وسيحاول مثل هذا الناقد أن يكون واعياً بانحيازاته وبالانفتاح عليها، وقد يتساءل، أحياناً وبشكلٍ علني، عن تأثيرها على تجربته الأدبية.... والشيء الأساسي هو أنه سيبدو مثل شخص ما، وإن لم يكن شخصاً بعينه، فعلى الأقل سيبدو كأي مخلوق إنساني يمكن تمييزه» (ص171).

من المؤكد أنه بمقدور المرء أن ينتقد سلاتوف لعدم ثقته بالتعميمات النظرية، ولاعتقاده المتشكك في قيمة التجربة الفردية، ولإيمانه بقوة الاستبطان وبقدرة اللغة الاعتيادية على التعبير، بشكلٍ وافٍ، عن تعقّد الاستجابات الإنسانية ـ وبكلمة، يمكن انتقاد سلاتوف بسبب إنسانويته «ذات الشكل البالي». وفي الحقيقة، حينما تمثل هذه الأشياء قصوراً ما، فإن ثمة مزايا من نوع ما أيضاً، وقد يكون من النادر جداً الاعتراف بها في النظرية والنقد الأدبي الحديث.

إن التغيرات في تفكير نورمان هولاند بشأن النصوص طوال السنوات العشر المنصرمة، يمكن أن تعتبر دالاً على التحوّل العام في النقد الأميركي. ففي كتابه **دينامية الاستجابة الأدبية** (1968)، سعى هولاند إلى التوفيق بين الافتراضات الموضوعية للنقد الجديد والافتراضات الفرويدية الأرثوذكسية. والسؤال الأساسي الذي صرّح به هو: «ما العلاقة بين النماذج التي يكتشفها (الناقد النصّي)

---

(41) Slatoff, *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response* (Ithaca, 1970), p, 21.

وسوف أثبّت الإحالات على هذا الكتاب بين قوسين في المتن.

موضوعياً في النص، وتجربة القارئ الذاتية لنص ما؟»[42] يتألف منهج هولاند من ثلاث خطوات: الأولى، وصف النص «موضوعياً، مثل كلمات عديدة جداً على قصاصةٍ من الورق أو منطوقة جهاراً»، والثانية، وصف نفسي لاستجابته هو لـ «المنبّه الموضوعي»، وأخيراً، تعيين «نقاط التطابق بين النص الذي يُفهم موضوعياً وتجربت(ه) الذاتية للنص» (ص، xvi). وتكمن نقطة التطابق الأساسية في المفهوم الفرويدي للوهم: فطبقاً لهولاند، فإن إغراء أيّ نص أدبي، كيفما أُسلِبَ stylized، أو جُرِّد من الأسلوب، هو أنه يتضمّن في صميمه وهماً لاواعياً. وهكذا، فقد عبّر العمل الأدبي عن الأوهام الأكثر بدائية (وبالتالي الأكثر إمتاعاً) للقارئ، ولكنه حوّلها على نحو تمّ فيه تقليل أو محو مشاعر القلق المرافقة لمثل هذه الأوهام في الحياة الحقيقية. وكانت التحولات التي ينجزها العمل هي تحولات شكلية أساساً، وبهذا نعود إلى توكيد أن «الشكل في العمل الأدبي يتطابق مع الدفاع، ويتطابق المحتوى مع الوهم، أو مع الدافع» (ص131). إن الأدب «العظيم» ينشر عدداً من الدفاعات ـ ويحتكم إلى الذات على مستوىً عالٍ من الوعي ـ أوسع مما ينشره أدب «التسلية»، وينشر الشعر، عموماً، عدداً من الدفاعات أوسع مما ينشره الفن الروائي. وعلى أية حال، لن يمنح عمل الأدب المتعةَ من دون وهم مركزي يتيح للقارئ المسرّة بطريقة مُقنَّعة ومهذبة.

إن أصالة كتاب **دينامية الاستجابة الأدبية** ـ التي تميّزه عن الأعمال التحليلنفسية المبكرة في القراءة (مثل كتاب سيمون أو. لَسَر: Fiction and the Unconscious[43]) ـ تكمن في محاولة هولاند تقديم نماذج نظرية للعملية التي يتحرك بوساطتها القرّاء من المستوى اللاواعي للوهم إلى مستوى التأويل الواعي، وفي تبيينه أن هذا النوع من الحركة كان موازياً للعملية التي يحوّل (أو يستبدل) العملُ نفسُه، بوساطتها، مضمونَه الوهمي البسيط إلى «معنى». وكما أشرتُ

(42) *The Dynamics of Literary Response*, paperback edition (New York, 1975), p. xv.

وسوف أثبّت الإحالات على هذه الطبعة بين قوسين في المتن.

(43) Biston, 1957.

سابقاً، فإن الافتراض الأساسي لدى هولاند هنا هو أنه يمكن للنصوص أن توصف موضوعياً، وأنه من الممكن ربط الخصائص الموضوعية للنص بالاستجابة الذاتية للقارئ. وفي الوقت الذي كتب فيه هولاند كتابيْه: **قصائد في أشخاص** Poems in Persons (1973)، و **خمسة قراء يقرؤون** 5 Readers Reading (1975)، كان قد تخلّى عن هذا الافتراض، واكتشف، بفضل حثٍّ من ديفيد بليتش (طبقاً لوصف هولاند الخاص)، أن «ليس للكتب أوهام أو دفاعات أو معانٍ كما هي لدى الناس»[44] لقد أفضى به هذا إلى أن يدرس دراسة اختبارية كيف أن القراء «يعيدون خلق» النصوص طبقاً لشخصياتهم الخاصة. فاحتفظ نموذج هولاند الجديد لاستجابة القارئ بالمكوّنات الفرويدية للدفاع، والتحويل، والوهم، بيد أنه أضاف مكوّناً جديداً هو مكوّن «التوقّع»، ورأى أن هذه كلّها تؤثّر على وجه الحصر في لقاء القارئ (مصطلح هولاند هو «تعامل transaction») بالنص أكثر مما تؤثر «في» النص نفسه. وطبقاً لهذا النموذج، «يكون التأويل وظيفة الهوية identity وهذا يعني أننا كلّنا، حينما نقرأ، نستخدم العمل الأدبي لكي نرمّز أنفسنا، ولكي نكررها في النهاية»[45]

يتضمن هذا النموذج مفهوم أن للأفراد ماهية لامتغيرة، و «موضوعة هوية identity theme» مركزية تظلّ ثابتة خلال حيواتهم، وتظهر نفسها في فعالياتهم برمتها، ونتيجة لذلك، «بوسعنا أن نصل إلى هوية شخص ما عن طريق تأويل سلوكها بإزاء وحدة موضوعاتية أساسية تماماً مثلما سنؤوّل نصاً أدبياً من أجل موضوعة متمركزة»[46] ومع ذلك، ثمة مشكلة متأصّلة هنا: «يتابع المرء بشكل طبيعي هذا البحث من خلال هويته الخاصة»[47] ولا يبدو هولاند واعياً وعياً تاماً بالمضامين التي تبثّها هذه الملاحظة العرضية في نموذجه: فإذا كانت الهوية

---

(44) "The New Paradigm: Subjective or Transactive?," p. 337.

(45) "Unity Identity Text Self," *PMLA* 90 (1975),

انظر أيضاً الهامش رقم 66.

(46) "The New Paradigm: Subjective or Transactive?," p.337.

(47) Ibid., p. 343.

تكرر نفسها في التأويل، وإذا أمكن التوصّل إلى الهوية نفسها من خلال التأويل، فإن النشاط الذي يسعى المحللُ من خلاله إلى أن يبيّن مشروعية العبارة الأولى هو عمل دائري يبعث على اليأس، إذ لا يمكن إضعافه، ولكن لا يمكن البرهنة عليه أيضاً، فالبرهان سيقضي بأن تكون هوية القارئ قابلة على التحديد باستقلال عن الهوية المؤوّلة للمحلل. وهولاند اعترف بهذه الحالة في مناسبات مختلفة، مع أنه يتكلم على موضوعات الهوية لدى قرائه كما لو كانت كياناتٍ راسخةً، يمكن إثباتها موضوعياً، أكثر من كونها أبنية تأويلية، ومن ثم فهي نسبية ضرورة. وجوناثان كلر، في مقالته في هذا الكتاب، ينتقد هولاند بقسوة بصدد هذه المنطقة العمياء في تفكيره. فهولاند برفضه المفهوم التبسيطي عن الوحدة النصية، ذلك المفهوم الأثير لدى النقد الجديد الأميركي، يقترف، طبقاً لجوناثان كلر، خطأً خطيراً في قبوله مفهوم وحدة الذات الأثير لدى علم نفس الذات الأميركي[48].

فهل هذا يعني، كما يوحي كلر، بأن مشروع هولاند ليس لديه شيء يقدمه لمنظّري القراءة ؟ لا أعتقد بذلك، ومقالة هولاند في هذا الكتاب تبيّن شيئاً آخرَ. فالقراءة أغنى وأكثر تنوّعاً من أن تستنفدها نظرية واحدة. إن عمل هولاند ـ مهما

(48) يثير نقد ديفيد بليتش لنورمان هولاند نقطةً مشابهة، رغم كونه يتحدّر من اتجاه مختلف ويُعبّر عنه بعباراتٍ أكثر انسجاماً. يكمن خطأ هولاند، طبقاً لبليتش، في أنه لا يتخلّى، تماماً، عن «النموذج الموضوعي objective paradigm». فمفهوم التعامل لدى هولاند يضمن، من جهةٍ أولى، دوراً جزئياً، في الأقل، للنص في تحديد المعاني بدلاً من أن يموضع المعنى كلياً في القارئ (انظر بليتش «النموذج الذاتي»، ص،332). ومن جهةٍ ثانية، فإن مفهوم الهوية لدى هولاند، وكذلك منهجه (عَبر الاختبارات الإسقاطية) في تحديدها، يدلّ ضمناً على نظرة «موضوعية»: «يتحدث هولاند كما لو كانت الدفاعات، والتوقعات، والأوهام، والتحويلات موضوعات غير مترابطة ويمكن أن يدركها أيّ شخص يدرس الاستجابة لكن الاختبارات الإسقاطية تعتمد، إلى حد كبير، على ميول المؤوّل، ؛ لأنه بقدر ما تكون هذه الاختبارات مستخدمة لا يكون ثمة مسوّغ كافٍ لافتراض أنها تقدم معرفة موضوعية حول الذات» (Bleich, "Pedagogical Directions in Subjective Criticism," *College English* 37 [1976], 462-63).

كانت طبيعة أسسه الفلسفية (ويجب أن لا نعيّن خطأً بشأنها، فالقضايا فلسفية[49]) ـ كان قد قدّم عناية فائقة بـ«قضية تواريخ» استجابة القارئ بما في ذلك استجابته هو، وهو أيضاً يذكرنا بشكل مفيد بأن القراءة ليست ظاهرة مُمَأْسَسَةً وبشخصية حسب، وإنما هي ظاهرة تتضمّن أحلام يقظة، وأوهاماً خاصة، وتخييلاتٍ ـ تتضمّن ما دعاه دونالد بارثيلم Donald Barthelme على نحو مناسب في عنوان أحد أعماله بـ«الممارسات التي لا يمكن قولها، والأفعال غير الطبيعية».

III

إذا كان النقد الذاتي يأسرنا بقدر ما يمكّننا من أن نمضيَ في بحث القراءة بوصفها تجربة خاصة ـ تجربة يكون فيها العامل المحدِّد هو «تاريخ حياة» الفرد، وليس تاريخ الجماعات والأمم ـ فإن التنوّع الاجتماعي التاريخي للنقد الموجّه للجمهور يسعى إلى بحث القراءة بوصفها ظاهرة جماعية أساساً. يُرى القارئ الفردي، من هذا المنظور، جزءاً من جمهور القراءة، والعلاقة بين جمهور قراءة معينة (الجمهور المتغير عبر الزمان والمكان والظروف) وأعمال أو أنواع أدبية

(49) مادامت هذه القضايا فلسفية فسيكون من الصعب وضعها بين قوسين. وفي الحقيقة، إذا كانت نظرة هولاند (ونظرة بليتش لنفس المسألة) للذات هي، بشكل أساسي، نظرة علم نفس الذات الأميركي لها ـ وهذا الأخير ليس قراءة خاصة لفرويد إن لم يكن قراءة مؤثرة بشكل خاص ـ فإن على المرء أن يوازنها، بشكل لا مفر منه، بالنظرة إلى الذات التي قدمتها قراءة «أخرى» لفرويد: أي قراءة جاك لاكان. وبعد أن أدركنا الحاجة إلى موازنة كهذه، فإنني رغم ذلك سألتمس عرضها هنا. سأتحدث عن لاكان في الجزء الأخير من هذه المقالة، وفي غضون ذلك قد يرغب القارئ في تأمل ملاحظة جفري ميلمان Jeffrey Mehlman الآتية: «في الوقت الذي احتفظ فيه المنظّرون الأميركيون بالمفهوم الفرويدي عن الأنا بوصفه وسيلة للتركيب والتفوّق والتكامل والتكيّف، كانت نقطة انطلاق لاكان تتمثل في إحياء التصوّر المقلق إلى حد بعيد عن الأنا، ذلك التصور المتضمَّن في أبحاث فرويد عن النرجسية والحِداد والسوداوية: فالأنا الذي يتشكل عبر التماهي بأنا آخر بوصفه موضوعاً كلياً، مهدّد على الدوام بآخريته الخاصة بالنسبة لنفسه، فهو في الأساس انـتـحـاريّ ("The 'Floating Signifer': From Lévi-Strauss to Lacan," in *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis, Yale French Studies*, no. 48 [1972], p.19).

معينة، أو المجموع الكلي للأعمال التي تؤلف التقليد الأدبي والفني لمجتمع معين، تصبح هذه العلاقة بؤرة البحث.

إنني أستخدم، عن عمدٍ، المصطلح الغامض علاقة relationship في صياغة هذا التعريف؛ لأن ثمة أنواعاً عديدة من المقتربات الاجتماعية والتاريخية للقراءة، وأحد الأشياء التي تميّز مقترباً من آخر هو الطريقة التي تنظر فيها هذه المقتربات إلى العلاقة بين العمل والجمهور، وإلى الجوانب الخاصة بتلك العلاقة التي تختارها هذه المقتربات للدراسة. فعلى سبيل المثال كان علماء اجتماع الأدب قد أثاروا تساؤلاً أولياً وهو: مَنْ يقرأ ماذا؟ وبمصطلحات شكلية: كيف تؤثر ـ أو حتى تحدد ـ العضويةُ في مجموعة اجتماعية معينة، وفي زمن معين على عادات قراءة المرء وذوقه؟[50]. والسؤال الأعقد الذي شغل أذهان النقاد تاريخياً واجتماعياً يتمثّل في كيف تساهم التغيرات التي تطرأ على تركيب (ونتيجة لذلك، على أيديولوجيا وذوق) جمهورِ قراءةِ أمةٍ معينة في نشوء أشكال أدبية جديدة. وقد حاولت الدراسة الكلاسيكية لإيان واط Ian Watt، **نشوء الرواية** The Rise of the Novel[51]، أن تجيب عن هذا السؤال من خلال اختبار أعمال ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ في ضوء تغيّر الأوضاع الاجتماعية وأيديولوجيا جمهور القراءة الذي ينتمي إلى الطبقة الإنجليزية الوسطى في القرن الثامن عشر. فطبقاً لواط كان نشوء الرواية الواقعية في إنجلترا نتيجة وتعبيراً مباشرين عن قيم ومطامح (الفردانية، والتجربة، والأصالة) طبقة جديدة من القراء، وقد كانت نسبة

(50) انظر، على سبيل المثال، دراسة عادات القراءة لدى مجنَّدي الجيش الشباب في فرنسا: *Le livre et le con scrit* (Université de Bordaux, Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masse, 1966).
وقد أنجز معهد بورديو، الذي رأسه روبرت إسكاربت، عدداً من البحوث الإحصائية المهمة في القراءة وفي جوانب أخرى من علم اجتماع الأدب. ومن أجل نظرة مجملة لهذه البحوث، ومن أجل بيليوغرافيا منفصلة، انظر:
R. Escarpit et al., *Le Littéraire et le social: Eléments pour une sociologie de la littérature* (Paris, 1970).

(51) London, 1957.

كبيرة منهم من النساء. ورغم أن واط لم يحاول أن ينظّر للعلاقة بين الأعمال الفردية والجمهور الذي وُجّهتْ إليه هذه الأعمال، غير أن تحليله ينمُّ على وجود علاقة متبادلة بين أشكال الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر (أي الشكل الرسائلي، مع تشديده على التجربة الخاصة) وموضوعاتها themes الخاصة (أي المغازلة والزواج) والتوقّعات والتشويقات المتغيرة لدى قرائها.

وعلى نحو شبيه بذلك، يفترض كتاب لوسيان غولدمان **الإله الخفيّ** Le Dieu caché[52]، المتزامن نشره مع نشر كتاب واط تقريباً، علاقة بين أعمال كاتب ما وجمهوره. ومع ذلك مضى غولدمان إلى أبعد مما مضى إليه واط؛ لأنه سعى إلى أن يقدم وصفاً نظرياً واضحاً (ماركسياً من حيث الجوهر) لهذه العلاقة، وبناء على ذلك قدّم نموذجاً عاماً يمكن أن يطبَّق على حقب أخرى وأعمال أخرى غير تلك التي درسها. وطبقاً لنموذج غولدمان، تعبّر أعمال الأدب العظيمة بأسرها عن «رؤية العالم vision of the world» لدى طبقة اجتماعية محددة، طبقة ينتمي إليها الكاتب نفسه؛ ولذلك فهي تشكّل مصدر أعماله وغايتها.

وعلى الرغم من أن غولدمان أفاد، بشكل رائع، من هذا النموذج في دراسة «الرؤية المأساوية» في أعمال باسكال وراسين (تلك الرؤية التي أرجعها إلى الوضع السياسي والاجتماعي لنبالة الرداء noblesse de robe تحت حكم لويس الرابع عشر)، إلاّ أن بعض الاعتراضات الخطيرة يمكن أن تقوم ضدّ نموذجه. أولاً، يفترض النموذج تجانساً كلياً وثابتاً بين الكاتب وجمهوره؛ ولذلك فهو غير مناسب، كما لاحظ ذلك جاك لينهاردت في مقالته في هذا الكتاب، لحالة التمزّق التي وسمت العلاقة بين الكتّاب «الجادّين» وجمهور القراءة البرجوازي (الذي كان هو الجمهور الوحيد لديهم) في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر. ولقد حلّل سارتر هذا التمزّق ونتائجه في كتابه **ما الأدب** Qu'est-ce que la littérature، وحلّله رولان بارت في كتابه **درجة الصفر**

---

(52) Paris, 1959.

للكتابة Le Degré zéro de l'écriture[53] فمنذ فلوبير كان الكتّاب المحدثون البارزون قد كتبوا، بطريقة أو بأخرى، ضدّ الجمهور البرجوازي، وهذا التناقض هو الذي يفسّر، بالضبط، ما يسمّيه سارتر سوء طويّتهم، وما يسمّيه بارت ضميرهم الآثم.

لقد أدرك غولدمان نفسه عدم كفاية نموذجه الأصلي حينما شرع ـ في دراسته نحو علم اجتماع للرواية (1964) ـ بدراسة نشوء الرواية وتطورها. وطبقاً للنموذج الذي وسّعه في هذه الدراسة المتأخرة، فإن الرواية بوصفها نوعاً أدبياً (وغولدمان يوحي بأن هذا يصدق على أشكال الفن الحديث برمتها) تتميّز «بتقصّي القيم التي لا تدافع عنها مجموعة اجتماعية»، ولكن أصبح أعضاء المجتمع بأسرهم يحتجنونها بسبب من التنظيم الاقتصادي للمجتمع نفسه[54]. ولقد استطاع غولدمان ـ عبر افتراض تشاكل مباشر بين التغيرات في النظام الاقتصادي وتطوّر الأشكال الفنية ـ أن يتجاهل العلاقة المتبادلة التي أقامها مبكراً بين «الرؤية» الفنية ووعي الطبقة، مع أنه يحتفظ في الوقت نفسه بمفهومه المركزي الذي مفاده أن الإبداع الفني هو إبداع جماعي دائماً. وعلى أية حال، يطرح هذا الحلُّ الجديد مشكلاته الخاصة. فهو يعرّض نفسه، على نحو خاص، لخطر النزعة الاختزالية المفرطة؛ لأنه يقضي بأن جميع أشكال الفن الحديث يُنظَر إليها على أنها مشاكِلة لنموّ الرأسمالية (أو متحددة به؟) بدءاً من اقتصاد السوق الحرّ وانتهاء باقتصاد الرأسمالية الاحتكارية. وفي الوقت الذي يكون فيه مثل هذا التفسير مغرياً في بساطته، يبدو غير كافٍ لتفسير تنوّع أشكال الفن الحديث لاسيما تفسير التغيرات في الشكل الفني الذي ظهر منذ حلول الرأسمالية الاحتكارية[55].

---

(53) "Qu'est-ce que la littérature?" in *Situations* II (Paris, 1948), esp. chap. 3: "Pour qui écrit-on?", *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, 1953).

(54) انظر: *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1965), p.43، وعلى نحو أكثر عموماً انظر صفحات 44 ـ 52.

(55) إن كلاً من الاحتكام إلى نموذج «التشاكل» وقصور هذا النموذج واضحان في مقالة غولدمان عن الرواية الجديدة، فهو يجد أن طابع «الشيئية» chosisme الذي يسم =

وأخيراً، ليس بوسع نموذج من نماذج غولدمان أن يفسّر واقعة واضحة من وقائع التاريخ الأدبي: فبعض الأعمال ما زالت تُقرَأ من أجيال وفي ثقافات مختلفة عن تلك الأجيال والثقافات التي كُتبت لها هذه الأعمال، في حين نُسيت أعمال أخرى لحقب طويلة، وقد بُعثت في زمان متأخر ومكان آخر فقط. وفي كلا الحالين، لابدّ للتفسير من أن يستند إلى تحليل مختلف تماماً عن تحليل غولدمان الذي - يعنى في المقام الأول بالصلة التطوّرية بين عمل ما أو مجتمع معين - لا يمكنه أن يفسّر ظواهر التواصل والانقطاع الأدبيين.

إن محاولة تفسير كلٍّ من جدل إنتاج الأعمال الأدبية وتلقّيها في ثقافة معينة وفي وقت معين، وتفسير التواصلات والانقطاعات التاريخية في تلقي الأعمال الفردية أو المؤلفين الأفراد، هي ما يميّز عمل مجموعة من النقاد الألمان المعاصرين المنضوين، بشكل مهلهل، تحت شعار تاريخ التلقي Rezeptionsgeschichte، أو جمالية التلقي Rezeptionsästhetik. ولقد لخّص هانز روبرت ياوس - وهو أحد أعضاء هذه المجموعة الأكثر إنتاجاً وإقناعاً (والتي تتضمن من بين آخرين: هارالد فاينرش، وفولفغانغ آيزر، وكارلهاينز شتيرله) - لخّص منذ بضع سنوات مضت أهداف تاريخ التلقي في مقالة معدّة لهذا الغرض، وهي دراسة قيّمة وعلى شيء من التفصيل[56] إن مفهوم ياوس المركزي هو مفهوم «أفق التوقعات horizon of expectations (Erwartungshorizont)»، الذي يتحدد بأنه مجموعة من التوقعات الثقافية والأخلاقية والأدبية (ما يتعلق بالنوع

= الرواية الجديدة إنما هو انعكاس مباشر لاقتصاد الرأسمالية الاحتكارية اللامُشَخْصَن والمتّسم بالإنتاج الجُمْليّ mass-production.

("Nouveau roman et réalité," in Pour une sociologie du roman, pp. 281-324).

(56) "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *New Literary History* 2 (1970).

وستكون الإشارات إلى صفحات هذه المقالة مثبّتة بين قوسين في المتن. ولغرض الإطلاع على مقالةٍ نظريةٍ أحدثَ لياوس، مكرّسة لمعالجة مشكلة الجدل بين الإنتاج والتلقي، انظر:

"The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics," *New Literary History* 7 (1975).

الأدبي، والأسلوبية والموضوعاتية) لقراء عمل ما «في لحظة ظهوره التاريخية» (ص14). إن هذه التوقعات هي الأساس الذي يبنى عليه إنتاج العمل وتلقّيه؛ لأن الكاتب يكتب بطبيعة الحال عما يعرفه كتجربة سابقة ـ ولهذا تكون التوقعات شائعة ـ لجمهور القراءة حتى لو كان، في عمله ينتقد أو يعمل ضدّ تلك التوقعات. إن الفهم الحديث في العمل الأدبي القديم يختلف بالضرورة عن فهمه الأول؛ لأن أفق التوقعات في الوقت الحاضر مختلف بحد ذاته. وطبقاً لياوس فإن إحدى مهمات تاريخ التلقي هي أن يعيد بناء أفق التوقعات الذي وجد عندما ظهر العمل لأول مرة، وذلك عبر استخدام كلٍّ من المعطيات الخارجية والداخلية (وهذا يتضمن اكتشاف «التساؤلات التي أجاب عنها النص في الأصل»)، وبذلك «يتضح الاختلاف التأويلي بين الطرائق القديمة والطرائق الراهنة في فهم عمل ما» (ص19).

أولاً،إن لمفهوم أفق التوقعات عدداً من الميزات، وليس أقلها أنه يخصص دراسة منهجية لتاريخ التلقي. فبخلاف التواريخ التقليدية التي تعنى بسمعة الكاتب وتأثيره، فإن المنهج الذي يدافع عنه ياوس «لا يتابع شهرة الكاتب وصورته وتأثيره من خلال التاريخ، وإنما هو يختبر أيضاً الشرائط التاريخية والتغيرات في فهمه» (ص19، هامش29). وهذه التغيرات في الفهم هي، دائماً، مؤشرات على التغيرات في أفق توقعات القراء، تلك التغيرات التي هي بحد ذاتها ثمرة كلٍّ من التطوّر الأدبي وتطوّر الشرائط والمعايير الثقافية والسياسية والاجتماعية في المجتمع ككل. ثانياً، يتيح مفهوم أفق التوقعات لياوس أن يُنظَر للعلاقة بين الأعمال التي تظهر في زمن واحد، ولكن يجري تلقيها بطرائق مختلفة: فبعضها «مطابقة للنمط السائد»، والأخرى «عتيقة النمط»، والأخرى لا تزال «سابقة لزمنها»، وهكذا دواليك. وهذه النعوت هي طريقة لتحديد الدرجة التي يوافق بها عمل معين أفقَ توقعاتِ جمهوره، أو يحبطه، أو يستبقه في وقت معين (ص29).

أخيراً يستخدم ياوس أفق التوقعات كيما يقيم مقولات نقدية أو تقييمية، فهو يقول «إن المسافة بين أفق التوقعات والعمل، وبين مألوفية التجارب الجمالية السابقة و «تغيّر الأفق» الذي تقتضيه الاستجابة للأعمال الجديدة، تحدد

الطبيعةَ الفنيةَ لعمل أدبي ما فكلما كانت المسافة أقل ـ وهذا يعني بطبيعة الحال أن ليس ثمة مقتضيات تُفرَض على الوعي الذي يقوم بعملية التلقي لإحداث تغيير في أفق التجربة المجهولة ـ أصبح العمل أقربَ إلى عالم القراءة «المطبخية culinary أو المباشرة» (ص15). وللسبب نفسه تكون المسافة بين الروائع التي أُسيء فهمها أو المنسيّة وبين أفق التوقعات لزمن ما كبيرة إلى الحد الذي يستغرق مرور أجيال قبل أن يتمّ ضمّها إلى مجموعة الأعمال الأدبية المعترف بها.

إن الفكرة التي مفادها أن القيمة الفنية لعمل ما تتناسب مباشرة مع اتّسامِهِ بطابع «السلبية negativity» فيما يتعلق بتوقعات قرائه الأوائل هي فكرة تروق للمنظّرين المحدثين بشكل خاص. وعلى أية حال، ليس من المؤكد أن القاعدة تنطبق على كل حالة، ومن المؤكد أنها لا تتفق مع الدقة الرياضية التي عزاها ياوس إليها. (فهو يتحدث عن «قياس» «الميزة الفنية» لعمل ما كما لو أن الحاجة تدعو إلى مسطرة حاسبة وذهن ضليع بالأرقام، وكما لو أن «المسافة» بين العمل وتوقعات القراء يمكن أن تقاس ويُحدَّد مقدارها). ويبدو من الصعب تكوين مثل هذا الزعم من دون الأخذ بعين الاعتبار إمكانية آفاق التوقعات المختلفة والموجودة بين جمهور مختلف في مجتمع واحد. فالعمل الذي يبدو غير مقبول كليّاً بالنسبة لمجموعة معينة من القراء المعاصرين، قد يبدو على النقيض تماماً بالنسبة «للقلّة السعيدة». إن مفهوم ياوس للجمهور وتوقعاته لا يأخذ بنظر الاعتبار، وبشكلٍ كافٍ، تنوّع جمهور الأعمال الأدبية في وقت معين.

وهذا لا يوحي بأن مفهوم أفق التوقعات هو مفهوم غير مشروع. بل على العكس، فما يبدو ضرورياً هو «مضاعفة» آفاق التوقع، والتحقق من أنه حتى في الماضي البعيد وفي مجتمع واحد لم يكن ثمة جمهور قراءة واحد (أو إصغاء) متجانس. فجمهور قصائد الحب الغزلية لم يكن هو نفسه (رغم أنه يمكن أن يكون، أيضاً، جمهوراً لبعضٍ من الأعمال نفسها) جمهور **أنشودة رولان**(*)

(*) رولان أشهر الأبطال الخرافيين المزامنين لعهد شارلمان، وبحسب صاحب السيرة =

Chanson de Roland، وقد يوجد «جمهور» مختلف حتى ضمن جمهور قصائد الحب الغزلية. ومن الواضح أنه ليس من السهل دراسة التغيرات في الجمهور وتلقيه للأعمال الأدبية في الماضي البعيد. وعلى أية حال، فإن نتائج دراسات اجتماعية تجريبية حديثة للتلقي ـ مثل الدراسة التي قدّمها جاك لينهاردت ـ ينبغي أن تجعلنا حذرين جداً من النظريات العامة، ومتواضعين بإزاء ما لا يمكن أن نعرفه أبداً.

وهكذا، نصل إلى آخر تنوع من تنوعات النقد الموجه للجمهور التي عدّدناها في مُستهل هذه المقالة: وهو النوع التأويلي الذي أعني به نوعاً من النقد تكون بؤرته الرئيسة في البحث هي طبيعة وإمكانيات القراءة والتأويل بحد ذاته. إن المدى الذي تدلّ فيه الفعالية النقدية بأسرها على حضور المسلّمات المعترف بها، أو غير المعترف بها بصدد المنزلة الأنطولوجية للنصوص والفهم الإنساني، أن فعالية كهذه هي، دائماً، فعالية تأويليةً في نهاية المطاف. فكل نوع من أنواع النقد ـ كيفما كان «علمياً»، أو «عملياً» ـ يدلّ ضمناً على موقف فلسفي. فالتأويلية، بهذا الوصف، ليست شيئاً يمكن للمرء أن يستغني عنه (فهي ممتدة مع النقد برمته)، وإنما هي شيء يمكن للمرء أن يُقرّه أو لا يقرّه حسب. إن الميزة الكبيرة لما سُمّي بـ«أزمة النقد» الراهنة هي أنها أجبرت نقاداً من الأنواع كافة على أن يجعلوا المسلمات الفلسفية، التي تشكل أساس فعاليتهم، واضحة: أي أن يصبحوا على وعي ذاتيّ بصدد ما يفعلونه. لذلك، فإن ما أسمّيه النوع التأويلي للنقد الموجّه للجمهور هو، بمعنى أوسع، لحظة الوعي الذاتي للنقد بأسره عندما يتحوّل النقد إلى تأمّل مقاصده وافتراضاتِه ومواقفه الخاصة.

لقد تحدثتُ مبكراً عن المناقشة بين التأويلية التقليدية والتأويلية الحديثة، أو التأويلية«الإيجابية» والتأويلية «السلبية». والآن ينبغي أن نعود

= الذاتية إيجنهارد، فقد قُتل رولان سنة 778 ميلادية في معركة ضدّ الباسكيين، وكان قائداً لمؤخرة الجيش. إن الأسطورة جعلته نموذجاً لقصيدة البلّاد pallad وذلك من خلال «أنشودة رولان». (المترجمان)

إلى تلك المناقشة وإلى القضايا التي تشكل أسسها؛ لأن هذه القضايا لا تمثّل فقط مسألة أساسية في التنظير الأدبي المعاصر، وإنما تؤدي دور الحدود الفاصلة ضمن، وبين، تنوعات النقد الموجه للجمهور التي كنّا قد ناقشناها.

ويمكننا أن نبدأ بعبارة لجفري هارتمان ـ أحد النقاد الأميركيين الأشد ارتباطاً بالتأويلية «السلبية» ـ الذي اقترح، في الواقع، ذلك المصطلح (المستعار من بول ريكور) ليصف نشاطه الخاص ونشاط زملائه. ففي مقالة قصيرة مقدِّمة خصيصاً كدفاع عن عمل «نقاد ييل الجدد»[57]، حدّد هارتمان مشروع التأويلية السلبية بالشكل الآتي: «ركّبتْ (التأويلية) وظيفتها التشكيكية الجديدة على وظيفتها القديمة في إنقاذ النص وفي ربطه، مرة ثانية، بحياة العقل؛ وذلك من خلال حركة ساخرة أو عابثة، ونظريات رئيسة تدّعي تغلّبها على ما هو ماضٍ وميتٍ وزائف» (ص212). إن هذه الجملة، الموجزة على نحو رائع، لا يمكن أن تُفسَّر على أنها برنامج حسب، وإنما على أنها تعليق غير مباشر على النقد الأميركي في السنوات الثلاثين الأخيرة. فالنقد الجديد ـ برفضه رفضاً قاطعاً فكرة قصد المؤلف وتوكيده استقلالية «الموضوع» الشعري ـ ينتهي إلى فصل النص عن حياة العقل، وطبقاً لهارتمان يمكن قول الشيء نفسه عن النوع الأحدث من الشكلانية المستوردة حديثاً من أوربا التي تزعم حالة لـ«علم الأدب تبنى على أساس السيمياء» (ص203). لقد أحيت التأويلية التقليدية ـ لاسيما التأويلية كما قُدِّمت للقراء الأميركيين في كتاب هيرش **المشروعية في التأويل** Validity in Interpretation ـ أولية القصد، وبذلك قارعت

(57) "Literary Criticism and Its Discontents," *Critical Inquiry 3 (1976), 203-20.*
ينوّه هارتمان بالنقاد بول دي مان، وهارولد بلوم، وهيليس ملر في ييل، وجوزيف رديل في UCLA، وإدوارد سعيد في كولومبيا، الذين تجعل تصوراتهم منهم «نقاد ييل الجدد» عبر المزاملة، وستانلي فش ونورمان هولاند وهانز روبرت ياوس وفريدرك جيمسون الذي ـ رغم أنه ليس عضواً في المجموعة ـ يفضّل «نموذجاً «حوارياً» «جدلياً» أو تعاملياً في النشاط التأويلي» (ص207). وستكون الإشارات إلى الصفحات الأخرى مثبّتة بين قوسين في المتن. ومن وصف انتقادي حديث وشامل لعمل نقاد ييل، انظر:
Gerald Graff, "Fear and Trembling at Yale," *The American Scholar* 46 (1977).

المفهوم الشكلاني الذي مفاده (حسب كلمات هيرش): «يمكن للعلامات اللسانية أن تقول معناها الخاص»[58] وعلى أية حال، فإن هيرش والتأويليين الأقدم هم أنفسهم، حسب تعبير هارتمان، معرّضون لنقد قويّ لأنهم يعتقدون بإمكانية، وفي الواقع بضرورة، التأويل المشروع موضوعياً: أي التأويل الذي يمكن «أن يتغلّب على الجامد والزائف». وينبغي الارتياب في جميع النظريات الرئيسة التي تدّعي قول الحقيقة، ومهمة التأويلية السلبية التعبير عن ذلك الارتياب. فكيف يتحقق ذلك؟ يتحقق ذلك من خلال التركيز على تلك الجوانب من النص التي تكشف إمكانية انتقاد أيّ تعبير نهائي عن معناه، ومن خلال جعل فكرة استحالة التأويل المفرد موضوع النقد الرئيس.

إن تعليقي الخاص على جملة هارتمان هو، من دون ريب، تعليق بريء. فهو تعليق يبنى على فهمي للسياق الفلسفي الأوسع والسياق النظري اللذين تظهر فيهما الجملة، والسياق الذي يمكن أن تُقرَأ فيه الجملة بوصفها علامة sign. وقد يتطلب الوصف التام لهذا السياق مقالة خاصة به. وسيتكشّف أمام المرء، من بين أشياء أخرى، التأثير الذي تركته أنطولوجيا هيدغر، والتحليل النفسي لدى جاك لاكان، ونظرية دريدا في تفكيك النص على فرع كامل من فروع النقد الأميركي المعاصر، وستتكشّف أمامه أيضاً ردود الفعل بإزاء هذا النوع من النقد من طرف المنظّرين الأميركيين الآخرين. وهنا، سيتوجّب عليّ أن أكتفي بالتركيز على تصوّرين من التصورات «المتعارضة جوهرياً» في المناقشة، وهما: النص (مع تصوراته الملازمة له في المشروعية، والقصد، والمعنى)، والذات الكاتبة والقارئة.

ربما لا يكون هناك مفهوم واحد متماسك ومؤثر هيمنَ، ومازال يهيمن، على التخيّل النقدي في قرننا مثل مفهوم الوحدة النصية textual unity، أو مفهوم الكلية wholeness. لقد كان وسط الاستعارات المتنوعة التي استخدمها النقاد لوصف النص الأدبي ـ مثل الوحدة العضوية، والأيقونة اللفظية، والنظام المعقّد

---

(58) *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967), p.23.

لتشابك «الطبقات» وارتباطها تراتبياً ـ كان ثمة اعتقاد راسخ بوجود النص بوصفه شيئاً مستقلاً، وقابلاً على التحديد، وكياناً فريداً: أي النص ذاته. ووراء هذه الأوضاع والخلافات النقدية، كيفما كانت حدّتها، لم تكن ثمة عناية بأيّ شيء أكثر من المقترب الخاص ـ أو طريقة التفسير الخاصة ـ للنص. ومهما بلغت الاختلافات بين البلاغيين، والسيميائيين، ونقاد التحليل النفسي، والاجتماعيين، والفيلولوجيين، والمؤرخين من مستوى، فإنهم جميعهم يمكنهم أن يلتقوا على أرضية مشتركة في إدراكهم النصّ بوصفه موضوعاً «تامّاً»، وتمام النص وغناه يعود إلى قابليته على تكييف عدد من القراءات المختلفة والمقتربات المختلفة.

إن هذه الأرضية المشتركة هي، بالضبط، الأرضية التي تسعى نظرية دريدا في تفكيك النص إلى تقويضها. فالاعتقاد بالنص بوصفه موضوعاً تاماً ـ أي مجموعة من العلامات تستخدم لإيصال المعنى (أو حتى مجموعة من المعاني المعقدة) من شخص إلى آخر ـ هو الهدف الحقيقي لمشروع دريدا التفكيكي. فبالنسبة لدريدا، لا يمكن أن يُفهَم نص ما على أنه نص كامل، وتنظيم من العناصر تحضر أمام نفسها، وتشير إلى نفسها فقط (أو تشير إلى «النص ذاته»). فعلى العكس: «إن كل «عنصر» ـ سواء أكان (فونيماً) أم (جرافيماً) ـ يتشكل من الأثر الذي يحمله في ذاته للعناصر الأخرى في السلسلة أو النظام. وهذا الربط enchaînement، هذا النسيج، هو النص الذي يُنتَج فقط بتحويل نص آخر. ولا شيء ـ في العناصر أو في النظام ـ حاضر أو غائب في أي مكان أو زمان. وخلال ذلك، ثمة فقط الاختلافات وآثار الآثار»(59) وعبر تحديد «الاختلاف» لا على أنه شيء يوجد خارج النص وبين قراءاته المختلفة، وإنما يوجد ضمن كل عنصر من عناصر النص، وهو مكوّن للنص بوصفه نصاً، لا يدمّر دريدا فقط المفهوم النقدي المتأصل في الذهن حول الوحدة النصية، إنما يعترض أيضاً على ما يسميه «ميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence»، الذي يرى أنه الشكل

(59) J. Derrida, "Sémiologie et grammatologie." In *Positions* (Paris, 1972), p.38.

المهيمن على الفكر الغربي منذ أفلاطون، وإن مفهوم الوحدة النصية ليس إلاّ تجلّياً خاصاً له.

ليس من الصعب تعيين الصلة بين مفهوم النص لدى دريدا ومفهوم الذات لدى جاك لاكان (صلة الوصل بين الكتابة والذات القارئة). فإذا كان دريدا يرى الاختلاف الداخلي والإرجاء deferring المتواصل للحضور على أنه مكوّن للنص الأدبي، فذلك هو بالضبط ما كان يرى فيه لاكان الذات الإنسانية. وكما لاحظ أنطوني ولدن في عرضه البارع لنظرية لاكان عن الذات، فإن لاكان يرى الذات «ذاتاً فارغة، أي ذاتاً تتحدد على أنها بؤرة للعلاقات حسب»، ومن ثم من المستحيل أن نجملها، وأن نحددها بأية طريقة إلاّ على أنها مكان لتقاطع وظائف متعددة و «أصوات أخرى»(60)

واليوم، لا يفوت نقاد الأدب الثاقبي الذهن أن ثمة علاقة متبادلة قوية بين نظريات الذات ونظريات النص(61)، ولا تفوتهم العلاقة المتبادلة بين كلٍّ من

(60) See Anthony Wilden, "Lacan and the Discourse of the Other," in J. Lacan, *The Language of the Self*, ed. And trans. Anthony Wilden (New York: Delta paperback ed., 1975), p.182 and *Passim*.

(61) من أجل مناقشة مبيّنة، بشكل رائع، لهذه العلاقة المتبادلة، انظر:

Walter B. Michaels, "The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian 'Subject,'" *The Georgia Review* 31 (1977), 383-402.

وبقدر تعلّق الأمر بدريدا ولاكان، فإن العمل الأحدث، ومن نواحٍ عديدة، العمل الأكثر إثارة لنقاد ييل (المتمثّل على وجه الخصوص ببعض المقالات في عدد خاص من مجلة [YFS] *Yale French Studies* حول «الأدب والتحليل النفسي»، ذات العنوان الفرعي المعبّر «مسألة القراءة: من نوع آخر») كان قد سعى إلى أن يوضح الارتباطات فيما بينهم عبر تقديم قراءات تعبر عنها شوشانا فيلمان بأنها «لا تركز على ما يجب على نظرية التحليل النفسي أن تقوله بصدد النص الأدبي حسب، وإنما تركز أيضاً على ما يجب أن يقوله الأدب بصدد التحليل النفسي» ("Turning the Screw of Interpretation," *YFS*, nos. 55-56 [1978], 102). وفي هذا العدد الخاص نفسه، تحرّض بربارا جونسون قراءتيْ دريدا ولاكان لـ«الرسالة المسروقة The Purloined Letter» إحداها ضدّ الأخرى، فقط لكي تستنتج في مناقشتها «أن الرسالة هي التي تحول دون معرفتي ما إذا كان لاكان ودريدا يقولان، حقيقة، الشيء نفسه أم أنهما يسنّان اختلافاتهما الخاصة من أنفسهم، =

النظريات والذات ونظريات النص والقضايا الفلسفية الأوسع. وفي الحقيقة، فإني أعتقد بأن إدراك هذه العلاقات المتبادلة ونتائجها هو الذي يفسّر الطابع الجدلي المتّقد في المناقشة بين منظّري التأويل «الإيجابيين»، و «السلبيين». ففي سنة 1976 وفي مؤتمر جمعية اللغة الحديثة، كانت إحدى جلساتها المشهورة هي الندوة المتمحورة حول موضوع «حدود التعددية The Limits of Pluralism»، كان من أبرز البحوث بحوث واين بوث، م. هـ. أبرامز، وهيليس ج. ملر. وقد حددت بحوثهم ـ المنشورة لاحقاً في عدد خاص من مجلة Critical Inquiry[62] ـ المسائل التي تفصل التأويلية «الإيجابية» عن التأويلية «السلبية» بوضوح مميّز. فطبقاً لواين بوث: «إن ناقداً ينكر سلطة المؤلف أو النص إنما يحاول الطيران من دون جناحين» (ص422). وطبقاً لأبرامز، فإن المنظّر المسؤول بشكل رئيس عن إقصاء سلطة النص وسلطة المؤلف هو دريدا الذي استنكر الالتجاء «إلى ذات متكلمة أو كاتبة، أو الأنا، أو الكوجيتو، أو الوعي، وكذلك الالتجاء إلى أية واسطة ممكنة لغرض عَنْي شيء ما («إرادة القول vouloir diré»)». وتكون النتيجة مفهوماً للنص بوصفه «حُجْرَةَ صدىً محكمةً تُختزل فيها المعاني إلى تصاديات متواصلة، وترجيعاً عمودياً وجانبياً من علامةٍ إلى علامةٍ لاحضورٍ شبحيٍّ لا ينبعث من صوت، ولا يقصده أحد، ولا يشير إلى شيء، ويطنّ في الفراغ» (ص431).

وكما بيّنت نقود واين بوث وأبرامز، فإن الخطر الحقيقي للنقد التفكيكي

= و«إطار مرجعيتي» النظري الخاص بي هو بالضبط، وإلى مدىً واسع جداً، كتابات لاكان ودريـدا» ("The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida," *YFS*, nos. 55-56, p.505). ويتضح هذا «الإطار المرجعي» المشترك في مقالة بربارا جونسون "The Critical Difference,"، حيث تلاحظ: «أن الاختلاف لا يتولد في الفضاء القائم بين الهويات؛ إنه ما يجعل كلية هوية ذات معينة أم معنى نص ما مستحيلة» (*Diacritics* 8, no. 2 [1978], 3).

(62) Booth, "Preserving the Exemplar," M. H. Abrams, "The Deconstructive Angel," J. Hillis Miller, "The Critic as Host," all in *Critical Inquiry* 3 (1977).

وسأثبّت الإشارات إلى الصفحات بين قوسين في المتن.

يكمن، بالنسبة لهما، في متضمناته الميتافيزيقية والأبستيمولوجية: أي أن إقصاء سلطة النص، ومعها وحدة الذات الكاتبة، يفضي إلى العدمية. ويردّ ملر على هذا الاتهام لا بإنكاره، إنما بالتدليل بشكل ناجح على صحته: «العدمية حضور غريب وغير قابل للتحويل ضمن الميتافيزيقا الغربية، وفي كل من القصائد، ونقد القصائد» (ص447). فمفهوم النص الموحَّد وهمٌ شأنه في ذلك شأن مفهوم الذات الموحّدة، وفضيلة النقد التفكيكي هي أنه يضع هذا التبصّر المأساوي الكامن، يضعه في مركز نشاطه. وبعيداً عن التراجع عن رعب الفراغ، يتفرّس النقاد التفكيكيون فيه ببرود سيزيفيّ. فهم يشيرون، مرة إثر أخرى، إلى أن «القصيدة، مثل كل النصوص، «غير قابلة للقراءة»، إذا كان المرء يعني بـ«قابلية القراءة» الانفتاح على تأويل مفرد ومحدد وأحاديّ المعنى» (ص447). أو كما كتب ملر في مقالة مبكرة: «ليس التفكيك تعرية لبنية نص ما، وإنما هو إظهار أن البنية كانت قد عرّت نفسها سلفاً. فأساسها الصلب ظاهرياً ليس صخرة إنما سراب»[63]

لا يمكن أن تقوم قضية، هنا أو في أيّ مكان آخر، لحلّ المناقشة بين منظّري التأويل الإيجابيين والسلبيين. فإلى الحد الذي تشكل فيه المناقشة نفسها صراعاً بين نظرات متعارضة تماماً بصدد المكانة الأنطولوجية للنصوص والذات، فهي مناقشة يتعذّر حلُّها، كما أنها مناقشة لانهائية. فالتأويلية السلبية «لا تنكر إمكانية العقل في بناء بنى متماسكة شكلياً بوساطة أفعال الحكم، ولكن المشروعية الأنطولوجية والأبستيمولوجية للأنظمة الناتجة ـ مثل مشروعية النصوص ـ تنفلت من التحديد»[64] وبالنسبة للإيجابيين، فإن تلك المشروعية هي بالضبط ما يتعيّن تحديد توكيدها[65].

(63) "Stevens' Rock and Criticism as Cure, II, "*The Georgia Review* 30 (summer 1976), 341.

(64) Paul de Man, "The Timid God," *The Georgia Review* 29 (1975), 550.

(65) وبوسيلة غريبة إلى حد ما، انبثقت نظرة نقدية، حديثاً، حول دريدا من بين صفوف النقاد «المناهضين للسلطوية» ومن بين معجبيه كذلك. وهذا النقد ـ الذي يعيد في الأساس =

وبدلاً من السعي وراء حلّ الأزمة أو، ببساطة، التصريح بها، ربما يكون من الأجدى أن نرى في المناقشة نفسها ظاهرة تدعو إلى التفسير والتعليق. فحينما تستهلك أفضل العقول النقدية لحقبة ما طاقة وانفعالاً كبيرين جداً في أثناء التأمّل الذاتي والتبرير الذاتي، فإن هذه الحقيقة هي نفسها ذات دلالة أساسية. وقد نرى في نزعة تأمل الذات في النقد المعاصر نظيراً مرحَّلاً قليلاً (لأنه مؤجّل زمنياً) لنزعة تأمل الذات في الأدب الحديث. وكما تلاحظ نايمي شور في مقالتها في هذا الكتاب: «إن تغيرات التأويلية في عصرنا تكرر، ولكن بتأخر زمنيّ حتمي، تغيرات المؤولة interpretant [مصطلح شور للبطل المؤوّل في الفن الروائي] طوال انعطافة القرن».

وفي الوقت نفسه، قد نجد في الخلافات التأويلية اليوم دعماً للفكرة التي أحرزت تقدّماً في كلٍّ من اللسانيات والدراسة الأدبية والتي ناقشتُها مبكّراً: أي أن التأويل فعل جماعي وخاص بالسياق، ونتيجة لما يسميه ستانلي فش

= مقاربة دريدا بسبب افتقاره إلى الانشغال السياسي ـ صيغ بحذق بالغ في مقالة إدوارد سعيد عن دريدا وفوكو:

"The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions," *Critical Inquiry* 4 (1978), 673-714.

ويفضّل إدوارد سعيد أساساً فوكو على دريدا لأن دريدا «فضّل وضوح ما لا يمكن تقريره undecidable في نص ما على سلطة نص ما القابلة للتحديد» (ص703)، في حين يعنى فوكو بتحليل الخطاب بوصفه وسيلة لممارسة السلطة والضبط الاجتماعي. وهكذا، تُرى نقطة ضعف عمل دريدا، على نحو مفارق، في المصطلحات التي تشابه شكلياً (حتى إذا كان مضمونها يختلف عن) تلك المصطلحات التي يستخدمها نقاد دريدا «السلطويون». ويرى إدوارد سعيد أن نظرية دريدا في مفهوم النصية textuality غير كفوءة؛ لأنها «لا تستدعي من مشايعيها أيّ انشغالٍ ملزم بقضايا تخصّ الاكتشاف والمعرفة والحرية والاضطهاد والظلم». وسيقول واين بوث إنها نظرية ترفض أن «تتخذ موقفاً». ورغم أن تحديد إدوارد سعيد للموقف الذي يجب أن يُتخذ يبعده تماماً عن بوث وأبرامز، فثمة تشابه شكلي مألوف ومحدد: «لأنه إذا كان كل شيء في النص عرضة دائماً للشك والتأكيد على حد سواء، فإن الاختلافات القائمة بين اهتمام طبقة وأخرى، وبين أيديولوجيا وأخرى، هي اختلافات فعلية في ـ لكنها غير حاسمة في صنع القرارات حول ـ مسألة إنهاء الخلاف بصدد مبدأ النصية نهائياً» (ص703).

الستراتيجيات التأويلية المشتركة، ولما يسميه جوناثان كلر مواضعات القراءة. وبهذه النظرة، فإن ما يفصل التأويليين الإيجابيين عن السلبيين هو ما يفصل أية جماعية من القراء عن أية جماعية أخرى ـ سواء أكان الفصل يتحدد بموجب التاريخ والثقافة والأيديولوجيا، أو يتحدد ببساطة بموجب المزاج. وبهذه النظرة أيضاً، فإن المهمة المشتركة التي ينسبها كل تنوع من تنوعات النقد الموجّه للجمهور إلى نفسه ستكون دراسة ـ عن طريق مناهجه الخاصة ومصطلحاته الخاصة ـ تعددية السياقات، والآفاق المشتركة للمعتقد، والمعرفة، والتوقع، تلك التي تجعل أيَّ فهم للعقل أو النص، مهما كان سريع الزوال، ممكناً[66].

(66) يؤسفني أن عمل لويزا م. روزنبلات Louise M. Rosenblatt الرائد في حقل النقد الذاتي لفت انتباهي بعد أن كانت هذه المقالة قيد الطبع فقط. ونتيجة لذلك، سيحلّ الهامش محلَّ مناقشة استحقها عملها في جزء متقدّم في هذه المقالة. لقد تحدّى كتاب روزنبلات *Literature as Exploration* (New York, 1938) الافتراضات الموضوعية للنقد الجديد بوصفها افتراضات مؤثرة في تعليم الأدب في المدارس العليا والكليات. ولقد اقترحت روزنبلات للمرة الأولى مصطلح التعامل *transaction* لتحدد العلاقة بين النص والقارئ؛ (*Literature as Exploration*, paperback edition, p.27). ورغم أن عملها كان مؤثراً بين تلك الأعمال التي تركز عنايتها على مسائل أو قضايا البيداغوجيا، فإن أهميته بالنسبة للنظرية الأدبية قد أُدركت حديثاً فقط حينما أعاد اكتشافه بليتش وآخرون. وقد أعيد طبع كتابها سنة 1976. انظر أيضاً كتاب روزنبلات الحديث:
The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work (Carbondale, III., 1978).

جوناثان كلر

مقدمات لنظرية في القراءة

إن المشتغلين في دراسة الأدب، والراغبين في قراءة أعمال النقد، أو المقالات مثل هذه المقالة، يؤشرون أمراً مهمّاً عن طبيعة حقلنا الدراسي. ويُخيَّل للمرء أن قليلاً من الناس يفتحون هذه الصفحات اعتقاداً منهم بأن هذه هي الطريقة الأكثر استرخاء ومتعة لقضاء الوقت. ونحن نُعنى بالنقد ومناقشاته لأننا نأمل في سماع مقترحات، ومجادلات، ومناقشات، جديرة بالاهتمام. إننا نعتقد بأن ما نقوله عن الأدب يمكن أن يكون هامّاً، ويمكن أن يؤثر في عنايتنا الخاصة وعناية الآخرين بالأدب، وهكذا يساعدنا في أن نقدّم مشروعاً يشتغل فيه كثير من أعضاء حرفتنا. ففرضيتنا القائلة إن الأشياء الهامة ستقال في الكتابات النقدية ربما ستكون توقّعاً خائباً أكثر منه متحققاً، غير أن حضور هذه الفرضية، وفي الحقيقة مثابرتها الاستثنائية بوجه الإحباط، يبيّن أننا نرى إلى النقد الأدبي حقلاً دراسياً يتغيّا المعرفة.

ويمكن للمرء، بطبيعة الحال، أن يجادل في أن أولئك الذين يشتغلون في دراسة الأدب مضلَّلون بصدد طبيعة نشاطهم. وسيقول نورمان هولاند، مثلاً، إننا لا نصل في بحوثنا إلى معرفة بالأدب، ولكننا نختبر الذات فقط، رغم أننا نجلس إلى دراساتنا ساعة بعد ساعة معيدين خلق موضوعات themes هويتنا

بدراسة أصيلة بعد أخرى[1]. إن مفهوم المعرفة التقدّمي والتداولي سيكون، في هذا الضوء، تشويشاً محضاً. لكنني أعتقد بأننا غير مضلَّلين بصدد الطبيعة الأساسية لمشروعنا. والفرضية التي مؤداها أننا نبحث في شيء آخر غير أنفسنا، وأننا نعنى بمؤسسة عامة يمكن أن تكون معروفة بدرجات متنوعة، لا تبدو لي تضليلاً دفاعياً مؤيداً لذاته، مع أن تاريخ النقد الحديث، وعلى نحو لا يمكن إنكاره، يجعل من الصعب أن نوضح بأية طريقة يتحرك حقلنا الدراسي تجاه المعرفة. ومنذ أن تحوّلت الدراسات الأدبية من المعرفة التراكمية إلى التأويل، أصبح من السهولة بمكان الشك في فكرة النقد الأدبي بوصفه حقلاً دراسياً تراكمياً. فكل فعل تأويليّ لا يقرّبنا، ويا للحسرة، من هدف مثل الهدف الذي قد يناصره النقد التأويلي: أي الفهم الأدق لأغلب الأعمال الأدبية في اللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو أيّ أدب آخر. إن تراكم التأويلات يثير، بالأحرى، تساؤلاً بصدد المعرفة التراكمية، فهو يجعلنا غير قادرين على تخيّل أيّ تقدّم ملحوظ باستثناء الحماسة الجدلية. وفي الحقيقة، قد يقول شخص ساخر إن النقد لا يتحرك صوب تأويلات أفضل وفهم أكمل، وإنما صوب ما أنجزه شوينبرج Schoenberg في عمله : Erwartung وهو وفرة صوتية بأنغام متنوعة وعزف بكل النغمات الممكنة في جميع مدياتها الصوتية الممكنة، وتشبّع الفضاء الموسيقي

ومن دون ريب، سيكون بعضنا راغباً في أن يتنازل عن فكرة النقد حقلاً دراسياً إذا كان هذا هو النتيجة الضرورية للنقد التأويلي، وذلك هو الثمن الذي يتعيّن علينا دفعه إذا شئنا جعل النقد مشروعاً تأويلياً. ولسوء الحظ، فإن هذا ليس ثمناً يمكن للمرء أن يدفعه، وليست ممكنة مثل هذه المقايضة السهلة؛ لأن هذه النتيجة ستشلّ النشاط الذي يولّدها. ولا يمكن أن يحدث التأويل ما لم يفترض المرء أن القراءة يمكن أن تمثّل تقدّماً في المعرفة، وأن ثمة معايير للكفاءة ستمكّن الآخرين من معرفة سبب أن القراءة التي يقترحها شخص ما هي أعلى

(1) انظر: Holland, 5 *Readers Reading* (New Haven, 1975)، وملاحظاتي في أدناه. ولقد قدّمتُ هذا البحث في دورة انعقاد المعهد الإنجليزي 1976 الذي تحدّث فيه نورمان هولاند أيضاً.

منزلة من قراءة الآخرين. فالتأويل غير منفصل عن مفاهيم المنهج والمشروعية. فهو لا يتيح التنصّل من مفهوم النقد بوصفه حقلاً دراسياً موجّهاً نحو المعرفة. وما يجب أن يسأل عنه شخص ما هو الشكل الذي ربما يتخذه مثل هذا المشروع والمشكلات التي لامناص من أن يواجهها.

من المهم أن تكون واضحة، منذ البدء، طبيعة النقد وأهدافه، كيلا تُخفق أغلب الجهود الواعدة والفعالة. لقد وضع، مرة، نورثروب فراي مقترحات للنقد محاولاً أن يجعل منه نظرية في الشعرية، وتفسيراً منهجياً للأشكال والصيغ، والموضوعات والأنواع الأدبية؛ ولأنه لم يكن على بيّنة بالمكانة المنهاجية لمقترحاته أو معايير نجاحها، فقد فشلت جهوده. لقد استوعب النقدُ التأويليُّ فراي، وبدلاً من المشروع التراكمي للشعرية ظهر، علاوة على ذلك، نوع آخر من النقد التأويلي: وهو النقد الأسطوري أو نقد النماذج الأصلية الذي يؤوّل الأعمال بتصنيف أجزائها في نطاق مقولة فراي. ومن المهم أن نؤكد أن إعادة التوجيهات الواعدة ليست عاجزة في هذا المجال، وإني أشدد على هذه النقطة؛ لأن عمل ستانلي فش - الذي يلحّ علينا في مسألة العناية بالقراء والقراءة - يعرّض نفسه، باستمرار، إلى هذا الخطر. ورغم أن لفش نظرات راسخة إلى طبيعة التجربة الأدبية، يبدو أن ليس لديه برنامج واضح للدراسات الأدبية، وهكذا فهو يستسلم من دون مقاومة إلى النقد التأويلي الذي كان وما يزال ينتظر برنامجاً من الدرجة الثانية. وتزوّدنا الأسلوبية العاطفية بتأويل آخر تماماً: وهو وصف تجربة القارئ المتابعة للنص(2).

إذا كان علينا أن نتجنّب هذا النوع من الانحراف والانكماش، فلا مندوحة لنا، منذ البدء، من أن نجعل مطالبنا واضحة، حتى لو تكشّف أنها لا يمكن تحقيقها. لا بدّ لنا من أن نعرف ما نحاول أن نفسّره، وأن نعرف الوقائع أو

---

(2) من أجل مناقشة ضافية، انظر مقالتي "Stanley Fish and the Righting of Reader," *Diacritics* 5, no. 1 (1975). على أية حال، لم يعد عمل ستانلي فش الحديث يرمي إلى التأويل.

المشكلات التي يواجهها حقلنا الدراسي. ومن دون شك، إن هذه هي المسألة الأصعب بالنسبة لدراسة الأدب: فما الذي نحاول أن نفسّره؟ ليس وجود الأعمال الأدبية ما نحاول تفسيره، رغم أننا ينبغي أن نطالب حقلنا الدراسي بأن يزوّدنا بعلامات على طبيعتها ووظيفتها. وما يتطلّبه التفسير، قبل كل شيء، هو الوقائع المتعلقة بالشكل والمعنى. فنحن نعالج الأعمال الأدبية بوصفها موضوعات أو أفعالاً مكتسيةً شكلاً ومعنىً. وهنا، في الخصائص التي تقدّمها الأعمال الأدبية لنا، تكون الوقائع هي التي تحتاج إلى التفسير مثل: إن الملك لير مسرحية مأساوية، وإن «القصيدة الغنائية الهوراشية» لمارفل يمكن أن تُقرأ كإطراء أو لوم، وإن قصيدة الأرض اليباب يمكن توحيدها بجعل انقطاعاتها المتعلقة بشكلها ذات موضوع واحد. وثمة حقائق وافرة يمكن اختيارها، فأولئك الذين يقدّرون الاختلافات في التأويل يمكنهم أن يتبنّوا الاختلاف في الرأي حول أعمال معينة بوصفه واقعة يمكن تفسيرها. والنقد يمكن أن يواجه بنفسه الوقائع التي يختارها شخص ما ويبني فرضيات لتفسيرها. وفي الحقيقة، فإنني أؤكد أنه يمكن للنقد الأدبي، وبهذه الطريقة فقط، أن يدعم المزاعم التي ربما نرغب في تكوينها له. والشيء الأهم لأغراضي الراهنة هو إن إعادة التوجيه هذه تفضي بالمرء إلى أن يفكر بالقراءة؛ لأن الشكل والمعنى ليسا في النص نفسه. ومثلما أن متتاليات الصوت لها معنى، فقط، في علاقتها بقواعد اللغة، كذلك ربما تكون الأعمال الأدبية مربكة تمام الإرباك لأولئك الذين لا يعرفون المواضعات الخاصة بالخطاب الأدبي، ولا يعرفون الأدب كونه مؤسسة. إن تفسير شكل الأعمال الأدبية ومعناها هو أن نجعل المواضعات الخاصة، وإجراءات التأويل، واضحة، فهي تمكّن القراء من أن ينتقلوا من المعنى اللساني للجمل إلى المعنى الأدبي للأعمال. وأن نقوم بتفسير الوقائع المتعلقة بالشكل والمعنى اللذين تقدّمهما الأعمال للقراء إنما يعني أن نبني فرضيات في شرائط المعنى، وفرضيات شرائط المعنى هي مزاعم متعلقة بالمواضعات والعمليات التأويلية المطبّقة على عملية القراءة. وباختصار، فإني أجادل في أنه إذا كانت دراسة الأدب حقلاً دراسياً، فعليها أن تصبح نظرية في الشعرية Poetics: أي دراسة شرائط المعنى، وإذن دراسة القراءة.

وللمرء الذي يتساءل عما إذا كان بالإمكان لإعادة التوجيه المنهاجية هذه أن تكون حاسمة كما أدّعي، فقد يشار إلى مثال اللسانيات. والخطوة الحاسمة في لسانيات ما بعد الحرب لا تتمثل في القول أن ثمة مستويين للبنية اللسانية ـ البنية العميقة والبنية السطحية ـ وإنما تتمثل في تغيير البؤرة، وإعادة تحديد مهمة اللسانيات. وقد اعتبرت اللسانيات البنيوية هدفها وصف هيكل المعطيات: أي هيأة الجمل. ولكن، مع الإقرار بأن اللغة الطبيعية تتألف من مجموعة لانهائية من الجمل، ينبغي للسانيات أن تغيّر بؤرتها. فلم يعد كافياً وصف مجموعة محدودة من الجمل. فعلى اللسانيات، بدلاً من ذلك، أن تصف قابلية المتكلمين الأصليين، وما يعرفونه حينما يعرفون لغة ما. إن التحوّل من الهيأة إلى القدرة ـ الذي يجعل مهمة المرء تمثيل القدرة ـ هو تحوّل حاسم؛ لأنه يمنح اللسانيات هدفاً ومبدأً يتمتعان بالأهمية، ويفضي إلى فرضيات جديدة، وصيغ جديدة للمجادلة. ويصبح واضحاً ما يحاول عالم اللسانيات أن ينجزه: فهو يحاول أن يفسّر الوقائع المتعلقة بقدرة المتكلمين الأصليين (فهم يميّزون ترادف synonymy الجمل المبنية للمعلوم والجمل المبنية للمجهول، ويدركون العلاقات المنطقية المختلفة والدقيقة في جملتين متشابهتين ظاهرياً ...الخ). إن التشديد على وصف القدرة يمنح عالم اللسانيات مجموعة كبيرة من الوقائع لتفسيرها ـ وقائع تخص الأحكام والحدوس. الخ ـ ويبدع حقلاً دراسياً قابلاً للتطوّر.

وفي حالة النقد الأدبي، من الصحيح أيضاً أننا في الوقت الذي لم نعد فيه نحاول تحليل هيأة الأعمال، وإنما نسعى إلى وصف قابلية القراء أو قدرتهم، فسنجد وضعنا المنهاجي محسّناً إلى حدّ بعيد. فليس للنقد التأويلي وقائع ليفسّرها، ولا معيار واضح ليحقق نجاحاً، فهدفه إنتاج تأويلات جديدة بما يكفي لكي تكون مهمة، ولكنها ليست جديدة، على نحو جذري، بحيث لا يمكن تقبّلها. ولكننا ما أن نرى تحليل القدرة الأدبية، كونه أحد مهماتنا، ظاهراً في الستراتيجيات التأويلية للقراء، حينذاك تقدّم لنا فعاليات القراء ـ أي أحكامهم، وتأويلاتهم، وحيراتهم ـ حشداً من الوقائع لتفسيرها، ويشجّعنا وضوح وضعنا المنهاجي على التفكير. وإنها لنعمةٌ أن يعرف المرء ما يحاول أن يفعله، حتى لو كانت المهمة نفسها تتكشّف عن صعوبة بالغة.

إن قابلية الوقائع على أن تُستَقبل بصورةٍ مباشرة ـ الأمر الذي يتطلّب تفسيراً ـ هي إحدى المزايا الكبيرة لإعادة التوجيه هذه، وهي سبب من أسباب التشديد على القراءة بدلاً من الكتابة. ومن حيث المبدأ، ينبغي لفكرة القدرة الأدبية أن تكون حيادية بإزاء التمييز بين القراءة والكتابة مادامت شرائط المعنى ـ أي المواضعات التي تجعل الأدب ممكناً ـ هي نفسها سواء أتبنّى المرء وجهة نظر القارئ أم وجهة نظر الكاتب. فتجربة المؤلف في القراءة، وفكرته عمّا يفعله القارئ وما سيفعله، هي التي تمكّن المؤلف من الكتابة؛ لأن طلب المعاني هو افتراض نظامٍ من المواضعات وخلق علاماتٍ ضمن منظور ذلك النظام. وفي الحقيقة، يمكِن النظر إلى الكتابة ذاتها بوصفها فعلاً من أفعال القراءة النقدية، يرفع فيها المؤلفُ الماضيَ الأدبي ويوجهه نحو المستقبل.

إذن، يمكن للمرء، من حيث المبدأ، أن ينظر إلى فعاليات الكاتب أو القراء من أجل الحصول على بيّنة تتعلق بمواضعات المعنى وشرائطه، ولكن من حيث الممارسة، يكون من الأسهل التركيز على قدرة القراء؛ لأن فرضيات الكتّاب هي فرضيات من الصعب تناولها، وتصريحاتهم بشأن أعمالهم الخاصة تحفزها عوامل مختلفة تضلل المرء باستمرار إذا ما حاول أن يستنتج منها المواضعات المفترضة. وبكلمة أخرى، ففي التركيز على القارئ، لا يحاول المرء أن يجرّد المؤلف من مجده كلّه، موحياً أنه لاشيء، وأن القارئ كل شيء، ويمكن للمرء أن يفهم، ببساطة، أن فعاليات القراء تزودنا ببيِّنة أكبر وأفضل حول شرائط المعنى. وبوصف المرء قارئاً يمكنه أن ينجز جميع التجارب التي يحتاجها، ويكون له مدخل لما يقوله القراء الآخرون العديدون عن نص معين، في حين تكون تصريحات مؤلفِه عن النص قليلة وذات طابع إشكالي.

ولكن، على العموم، حين يعترض الناس على التفكير في القراءة فإنهم يعترضون على عبارات من قبيل «المعنى الذي يقدمه عمل ما للقراء»، أو «العمليات التي ينجزها القارئ»؛ عبارات يبدو أنها تفترض سلفاً تقارب الإدراكات التي سيدّعون أنها لا توجد ضرورةً بين القراء الفعليين. والآن، ستكون

أية نظرية في القراءة مهمة من حيث تنوع الإجراءات والاستنتاجات بين القراء، وبشكل خاص ستتوخى نظرية قراءة ما معرفة كيفية اختلاف إجراءاتهم في القراءة. ولكن إعادة التوجيه كما افترضتُها تترك هذه المسألة مفتوحة تماماً، فهي لا تفترض اتفاقاً من أي نوع بين القراء. وهي تؤكد أن الوقائع، التي يجب أن تُفسّر، هي وقائع حول أحكام القراء وحدوسهم وتأويلاتهم، وإذن إذا ما كان علينا أن نقرر أن كل قراءة لنص ما هي قراءة خاصة على نحو واضح وبشكل لا يمكن التنبؤ به، فسيكون ذلك واقعة تتطلب تفسيراً. إن دراسة القراءة هي طريقة في البحث في كيفية تحقيق الأعمال معناها، وهي تترك مسألة أنواع المعاني، أو مداها الذي تتضمنه الأعمال، مفتوحاً تماماً.

وفي الحقيقة، فإن دراسة القراءة ـ بعيداً عن الإدّعاء بالإجماع ـ هي دراسة مهمة، والسبب في ذلك هو بالضبط لعدم وجود اتفاق بين القراء. فنظرية معينة في القراءة هي محاولة للتوافق مع الحقيقة المحيّرة والجوهرية التي تدور حول الأدب: وهي أنه يمكن أن يكون لعملٍ أدبي مجال من المعاني، ولكن ليس أي معنى بحد ذاته. ومع ذلك، إذا ما اعتقدنا أن عملاً لا يمكن أن يكون له سوى معنى واحد صحيح، فإننا سنتوقع أن على ذلك المعنى أن يكون في العمل نفسه، وسيكون لنظرية في القراءة، فقط، فائدة عرضية، بوصفها تفسيراً للاضطرابات والإخفاقات الإدراكية من أجل إدراك المعنى، ولكن مادمنا نعتقد بأن لكل عمل مجالاً من القراءات الممكنة، وأن ذلك المجال هو مجموعة من المعاني مفتوحة أكثر منها مغلقة، فإننا نحتاج إلى أن نفسر كيفية ظهور هذه المعاني. فما مواضعات القراءة وإجراءاتها التي تمكّن المرء من إنتاج معانٍ جديدة تكون مقبولة ويمكن الدفاع عنها مع أنها تناقض القراءات الأخرى التي يمكن الدفاع عنها أيضاً؟ ومن دون شك، تشدد الشعرية على القدرة الأدبية، والاختلافات بين القراء تجعل الحاجة إليها أكثر إلحاحاً.

وعلاوة على ذلك، تُبرّز التجربة اليومية لحيواتنا العملية الوقائع التي تحتاج إلى التفسير، والتي يبدو أنها تستلزم شيئاً ما شديد الشبه بتفسير القدرة الأدبية. إنه من الواضح جداً، ويا للأسف، أن معرفة اللغة الإنجليزية، وخبرة معينة بالعالم

لا تكفي لجعل المرء قارئاً حاذقاً ومدركاً للأدب. ويتطلب هذا الأمر شيئاً أكثر من ذلك، وهو شيء يتم استخدام مدرسي الأدب لتوفيره. وهذا الشيء أما أن يكون حيلة بارعة من طرف مدرسي الأدب غير مطروقة من قبل، أو أن يكون معرفةً وبراعةً متضمنتين في عملية قراءة الأدب: البراعة التي يمكن نقلها للآخرين. وأقلّ ما نقوله هو أنه من المدهش أن أولئك الذين لا يترددون في تصنيف طلبتهم حسب قدرة قراءاتهم وحسب تقدمهم في تعلم فن القراءة، سيكونون مستعدين لإنكار وجود القدرة الأدبية، ولن يبذلوا جهداً في وصف المهارات التي يُفترض أن يعلّموها وصفاً واضحاً. وقد يكون من الصعب جداً أن نميز هذه القدرة، ولكن من النادر أن يشك المرء في وجودها من دون أن يرفض العملية التعليمية المؤسساتية كلها، والتي تبدو أنها سارية المفعول.

يتعيّن على أية نظرية للأدب أن تفسّر، أو في الأقل أن تختبر، الوقائع كما نعرفها، ويزوّدنا مشروع التربية الأدبية ببعض الوقائع الثابتة: وهي إن الأعمال تبقى مبهمةً لأولئك الذين لم يتمثّلوا المواضعات المناسبة، وأن الشخص الذي يقرأ قدراً كبيراً من الأدب أكثر استعداداً لفهم عمل ما من الشخص الذي لم يقرأ شيئاً، وأن المرء غالباً ما يمكنه أن يتنبّه لرؤية تفوّق تأويلٍ معين على آخر. وربما يكون هذا، أحياناً، إذعاناً بسيطاً للمشروعية، ولكن يحدث أن يقتنع المرء بالمجادلة في عملية تُظهر وجود أرضية مشتركة: وهي المفاهيم المشتركة في كيفية القراءة، وفي نوع الاستنتاجات المتاحة، وفي ما يُعدّ دليلاً، وفي ما ينبغي البرهنة عليه بوضوح. فالقراءة والتأويل ربما يكونان مهدَّديْن بالعزلة، ولكنهما فعاليتان اجتماعيتان إلى أقصى حد، ولا يمكن أن يكونا منفصلتين عن المواضعات السائدة والمتداولة والمؤسساتية التي تظهر بوضوح في المجلات الأدبية والمناقشة النقدية والتربية الأدبية. وربما يجادل شخص مثل نورمان هولاند في أن هذه الأشياء هي نتيجة لوهم اجتماعي، ولكن الوهم الجماعي على هذا المقياس هو واقعة اجتماعية بطبيعتها، وهي أكثر فائدة ودلالة من الواقع المفترض الذي يُقال ليُحجب.

ماذا سيحدث لو اتّبع النقدُ البرنامجَ الذي أدافع عنه وأصبح شعرية تبحث

في شرائط المعنى؟ لنفترض ـ مقاومين الفكرة الراهنة في أن النقد مسوّغ عن طريق تأويلاته للأعمال الفردية فقط ـ أن شخصاً يصوّر دراسة القراءة على أنها ممارسة أو مؤسسة ثقافية، وعلى أنها بيانٌ عن القدرة الأدبية التي يتضمنها الأشخاص، فما الصعوبات التي سيواجهها؟

من دون شك، ستكون العقبة الأولى هي مشكلة العلاقة بين القراءة والقراء. فكيف ترتبط مواضعات القراءة، التي يُعنى بها المرء، بسلوك القراء الفعليين وأفكارهم؟ والقول إن المرء يُعنى بقارئ مثالي ideal، أو قارئ فائق super-reader أكثر مما يُعنى بالقراء الفعليين ليس إجابةً على هذا التساؤل؛ لأن الميزة الرئيسة، كما ألححتُ سابقاً، للتشديد على القراءة هي أن ممارسة القراء الفعليين (القراء أنفسهم، وطلبة شخص ما، والزملاء، والنقاد الآخرون) تزوّدنا ببيّنة: وهي أن الوقائع يجب أن تفسّر(3). وفضلاً عن ذلك، فإن مفاهيم القارئ المثالي توحي بأن هناك قراءةً مثاليةً للقصيدة، ومن الأمثل، من دون شك، لنظرية في القراءة أن تتبنى مصطلحية و«بؤرة» تتركان مثل هذه المسائل مفتوحة، وتتيحان لها أن تدرس وتستثمر الستراتيجيات والاستنتاجات المختلفة التي يستخدمها القراء. ومادامت إمكانية مجال المعاني واقعة هامة، يحاول المرء أن يفسرها، فمن الأمثل تجنّب المفاهيم التي تتضمّن مرغوبية اختيار قراءة «مثالية». وهذا لا يعني، مع ذلك، أن على المرء أن يجهز نفسه باستبيانات ليجري مقابلة مع القارئ في الشارع. ولا يمكننا أن نعرف سبب هذا من مثال كتاب خمسة قراء يقرؤون 5 Readers Reading لنورمان هولاند. وبحثاً عن كيفية تأثير شخصية المرء في عملية القراءة، وجد هولاند خمسة طلاب لم يتخرجوا بعد يستطيعون القراءة، وقدم لهم اختبارات الشخصية لتحديد شخصياتهم الخمس، ومن ثم ناقش معهم بضع قصص قرأوها، سائلاً إياهم « كيف شعروا» بازاء شخصية معينة، أو حدث، أو موقف، معينين، أو سائلاً إياهم أن يتخيلوا ما يمكن أن

(3) إن الحديث عن قارئ مثالي يعني تجاهل أن للقراءة تاريخاً. فليس ثمة سبب للإيحاء بأن السيطرة التامة للتقنيات التأويلية السائدة سوف تجعل من إمكانية تصوّر القارئ المثالي أو أيّ قارئ مثالي لاتاريخي إمكانية قائمة.

تفعله شخصية ما في ظروف مختلفة. يقول هولاند: «كنتُ آمل، بمثل هذا الإجراء غير الرسمي، أن أستخرج get out التداعيات الحرة للقصص»(4) (ويمكن أن يضيف المرء أن التعبير get out «يستخرج» لا يعني eliminate «يهمل»، بل يعني elicit «يستخرج»). إكتشف هولاند علاقةً متبادلة مهمة بين تداعياتهم الحرة بإزاء القصص التي قرؤوها وشخصياتهم، كما حددتها اختبارات التداعيات الحرة.

إن هذا المثال تعليمي ليس لأنه يخبرنا شيئاً عن القراءة، وإنما لأنه يبين إغراءً يمكن أن يستسلم له الأغرار بسهولة، ماداموا يمكن أن يقنعوا أنفسهم أنهم إنسانيون أخلاقياً. وإذا شرع المرء بدراسة سلسلة من القراء فرادى، فسوف يميل إلى سؤالهم عن القضايا التي ربما كان لهم فيها نظرات خاصة، وحتى أنه قد يتمادى ليبحث عن التداعيات الحرة، لسبب بسيط وهو أنه ليس من المفيد مطالبة كل قارئ من القراء أن يسرد حُبكة رواية معينة أو أن يبيّن ما إذا كان هناك تحول موضوعاتي في الأبيات الستة الأخيرة من سونيتة معينة. وفضلاً عن ذلك، فمن المحتمل أن المنظّر سيواجه صعوبة في نشر كتابه أو مقالته إذا ما بيّن أن ثلاثةً وتسعين قارئاً من أصل مائة اتفقوا بشأن حبكة مسرحية ماكبث وقضايا مماثلة. ربما لا يكون التداعي أساسياً لعملية القراءة، ولكنه يصبح شاغلاً بالَ طالب غير مميز من القراء.

وعلى أية حال، مادامت كتابة هولاند غالباً ما تصنف ضمن بحوث القراءة الأكثر تأثيراً، مثل أعمال ستانلي فش ومايكل ريفاتير وجيرالد برنس، فربما تجدر الإشارة لإحدى الطرائق التي يسلك فيها مقتربه الاتجاه الخطأ. يبدأ السيد هولاند بادعاءٍ مفاده أن ليس للعمل وحدة: ففعالية القراء هي التي تضفي عليه الوحدة بطرائق مختلفة. بيدَ أنه، آنذاك، يجادل في أن الوحدة التي أنتجها القراء هي إسقاط من «موضوعة الهوية» الخاصة بالقراء على العمل؛ و «موضوعة الهوية» هذه هي المركز الثابت والموحد لشخصية القراء. وليس من الصعب رؤية ما

(4) 5 *Readers Reading*, p.44.

يجري هنا: أي إيجاد النصوص المعقدة والغامضة إلى أبعد حد، والسيد هولاند ينقل مفهوم الوحدة من النص إلى الشخص. ولكن ما الذي تتضمنه عملية موضعة هذه الوحدة في الفرد بوصفه «موضوعة هوية» تنتظم سلوكه برمته؟ ويمكن أن يكون لشخص ما موضوعة هوية فقط إذا كان سلوكه مقروءاً ومؤوَّلاً بالطريقة الموّحدة التي كان السيد هولاند قد رفضها حينما طبقها على النصوص. فهو يتحدث عن الهوية الشخصية كما لو كانت شيئاً محدداً، ولكنها بطبيعة الحال، بناء موضوعاتي، بل وحتى بناء أدبي: فاكتشاف موضوعة هوية يعني معاملة سلوك شخص ما بوصفه نصاً، وتأويل هذه الموضوعة كما يؤول المرء أفعال شخصية ما في رواية تقليدية. وبرفض التبسيط المفرط لفكرة العمل الأدبي بوصفه كلاً متجانساً يعبر فيه كل شيء عن موضوعة مركزية، يباشر السيد هولاند مبتهجاً بمعالجة سلوك الفرد بوصفه تعبيراً عن ماهية مركزية متماسكة. وهذه، طبعاً، هي طريقة علم نفس الذات الأميركي، الذي يمكن أن يبدو نسخةً مبسطةً وعاطفيةً من النقد الجديد.

وباختصار، يخفق السيد هولاند في دراسة القراءة بوصفها عمليةً ذات إجراءات وأهداف خاصة. فهو يقفز من النص إلى القارئ ناشداً فكرة مبسطة للهوية الشخصية التي هي أكثر إشكاليةً من فكرة الوحدة الموضوعاتية التي رأى أنها تبسّط الأدب تبسيطاً مفرطاً. ولكن الناس، لاسيما القراء، هم، في الأقل، معقدّون مثل النصوص. فهم ليسوا كلياتٍ متناغمةً يعبر كل فعل لهم عن ماهيتهم، أو يتحدد هذا الفعل بـ «موضوعة هويت» هم المسيطرة. فالشخص فضاء من الأدوار والقوى واللغات المتداخلة والتي لا ينتمي أحدها إليه وحده، فكل هذه الأشياء تتوزع بين الأشخاص. وفي الحقيقة، فإن سلوك قراء السيد هولاند الخمسة يبيّن، على نحو محكم، إلى أي مقدار يحدد الاعتياد المنظم للثقافة فعالية التأويل: فطلبته الخمسة غير متشابهين، في الأغلب، في اللحظة التي يقدمون فيها رواسم (كليشيهات) وشفرات الثقافات الفرعية المختلفة.

وبدلاً من نموذج مركزٍ يهيمن على كل لحظة ويكوّنها، وبدلاً من مدلولٍ متعالٍ يكون كل فعل دالاً بالنسبة له، قد يفكر المرء بالطريقة التي يفضي فيها

شيء معين إلى آخر، بحيث أن الناس ينتهي بهم الأمر إلى أن يفعلوا، ويفكروا، أو يقولوا، أشياء ليست مفاجئة بطبيعتها، ولكن قد لا يتوقع المرء أن تصدر عنهم حينما ينتقلون من دور أو فعالية خطابية إلى أخرى. وفي الحقيقة، فإن أي نموذج تحليلينفسي أكثر فائدة ودقة من علم نفس الذات الذي يستنتج به السيد هولاند ما يلي: فلغتي ليست لي، تماماً مثلما أن لاوعيي ليس لي، إنها مجموعة من العمليات والإمكانيات، حيث يفضي شيء معين إلى آخر، وغالباً من خلال سلسلة من الدوال أكثر مما يكون تحت توجيه مدلول مهيمن. فالمرء يقرأ بوصفه قارئاً، ويصبح قارئاً في زمن القراءة، ويجد نفسه ملحقاً بفعالية اجتماعية لا يسيطر عليها بشكل تام. وفي دراسة القراءة، كما في أغلب مجالات ما يدعوه الفرنسيون بـ «العلوم الإنسانية»، ثمة بديهية مركزية أسسها البحث الحديث: وهي إن فردية الفرد لا يمكن أن تكون مبدأً تفسيرياً؛ لأنها هي نفسها بناءٌ ثقافيّ بالغ التعقيد، أي أنها نتيجة أكثر من كونها سبباً.

إذن، لئن كان على المرء أن يدرس القراءة بدلاً من القراء، فالأولوية الأولى التي تقع عليه أن يتجنب مواقف تجريبية تبحث عن تداعيات حرة، وأن يشدد، بالأحرى، على عمليات تأويلية عامة. وهنا، تزودنا الطبيعة الدقيقة لفعل الكتابة بمساعدة معينة. فإذا ما شرع المرء بكتابة وصف واضح للقدرة الأدبية الخاصة بشخص ما ـ أي شرع، خطوة بعد خطوة، بتفسير الفرضيات والمواضعات والحركات التأويلية التي تتيح إمكانية إدراكات شخص ما وتأويلاته للأعمال الأدبية المختلفة ـ إذا ما شرع بكتابة وصف تفصيلي لتواصل أسس التأويل، فإن فعل الكتابة هذا يشدد على كل شيء عام وقابل للتفسير في عملية القراءة. وعلى أية حال، مادامت مفاهيم المرء في كيفية القراءة، وفي ما هو متضمّن في التأويل، تُكتسب من خلال الصلات مع الآخرين، فإن نموذج القدرة الأدبية الخاصة بشخص ما سيكون قيّماً إلى أبعد حد، وذات مشروعية عامة بلا شك. وعلاوة على ذلك، لكي نضمن وعياً بمجال الإمكانيات التأويلية المتضمنة في نظام المواضعات الأدبية، يحتاج المرء إلى مراجعة سلسلة التأويلات التي يسجلها التاريخ الأدبي لكل عمل مهم تقريباً. فردود أفعال القراء هذه، التي تؤخذ

بنظر الإعتبار، تُعَدُّ أكثرَ من كافية لتأكيد ضمان اتساع البحث في شرائط المعنى. والبحث في المواضعات والحركات التأويلية التي ينبغي أن يُسلَّم بها كيما يرتبط النص بالتأويل هو الطريقة المثلى للبدء في دراسة القراءة.

لقد تألفت مناقشتي، لحد الآن، من آراء تمهيدية تماماً ـ آراء تمهيدية بالنسبة لمشروعٍ نظريٍّ ـ لكني أود أن أتبنى مثالاً لأوضح ما كنت مسلماً به من دون برهان محدّد: وهو تكلّف المواضعات الخاصة التي يتوسل بها القراء لإنتاج تأويلات اعتيادية تماماً. وبنظرة إلى القراءات المختلفة لقصيدة بليك Blake: لندن London، يمكن للمرء أن يتبيّن أن تأويل الأعمال الأدبية يبنى على مواضعات خاصة لابدّ من أن توصف، وأن يتعلم شيئاً ما عن كيفية ارتباط الخلافات النقدية بمواضعات التأويل.

تُقدّم القصيدة بوصفها قائمة من الأشياء المرئية والمسموعة:

وأنا أتجوّل خللَ كلِّ شارعٍ مخطّط(*)،	I wander thro' each charter'd street,
قريباً حيث يتدفّقُ نهرُ التايمز المخطّط،	Near where the charter'd Thames does flow,
ألاحظُ على كلِّ وجهٍ ألاقيه علاماتِ الضعفِ، علاماتِ البلاء.	and mark in every face I meet Marks of weakness, marks of woe.
في صرخة كلِّ إنسان، في صرخةِ وليدٍ خائف وفي كلِّ صوتٍ، وفي كلِّ لعنة، أسمعُ الأغلالَ المكبِّلةَ للعقل.	In every cry of every Man, In every Infant's cry of fear, In every voice, in every ban the mind-forg'd manacles I hear.
كيف أنّ صرخةَ كنّاسِ المداخن تُرعِبُ كلَّ كنيسةٍ مسوَّدة،	How the Chimeny-sweeper's cry Every black'ning Church appalls,

(*) التزمنا هنا بالترجمة الحرفية لكلمة charter'd (المخطط)، وسوف يتضح عبر تحليل كلر أن لهذه الكلمة معنى مجازياً يقترب من معنى التكبيل ليكون المعنى (شارع مكبّل)، و(نهر التايمز المكبّل). (المترجمان)

And the hapless Soldier's sigh.	وكيف أنّ تنهيدةَ جنديٍّ منحوس
Runs in blood down Palace walls	تسيلُ دماً أسفلَ جدرانِ القصر.
But most thro' midnight streets I hear	ولكن غالباً ما أسمعُ في الشوارعِ عند منتصفِ الليل
How the youthful Harlot's curse	كيف أنّ شتيمةَ مومسٍ فتيّة
Blasts the new-born Infant's tear	تيبّسُ دمعة الوليد
and blights with plagues the Marriage hearse.[5]	وتنزلُ بنعشِ الزواجِ البلاء.

ما تبيّنه التأويلات المختلفة لهذه القصيدة، وعلى نحو لافت للنظر، هو أهمية مواضعة الوحدة. فلو كان لي أن أخبرك بما رأيتُه وما سمعته في أثناء تجوالي في شوارع نيويورك، فربما تكون مرتعباً، ولكنك لن تشعر بالإكراه على نقل هذه التجارب المختلفة السمات إلى نسخ من الشيء نفسه. وعلى أية حال، يحقق قراء القصائد ذلك الأمر. وتوضح التأويلات المختلفة لهذه القصيدة أن عملية القراءة تتضمن محاولة اجتذاب النظرات والأصوات معاً طبقاً لنموذج من نماذج الكلية wholeness، ويمكن للمرء أن يصنّف التأويلات طبقاً للنموذج الذي يبدو أنها تستخدمه. وفي هذه الحالة، فإن النموذج الأشيع هو نموذج سلسلة المجاز المرسل synecdochy، حيث يفهَم الجزء على أنه يمثل الكلَّ الذي يكون ذلك الجزء متضمناً فيه. ويمكن أن تسمّى هذه الفئة بطرائق مختلفة: الشرور الاجتماعية الواقعية في الحياة المدينية في القرن الثامن عشر، والكوارث التي نجمت عن المؤسسات المصطنعة والقمعية التي ابتدعها العقل البشري، أو، ببساطة، الحالات الشاملة والمختلفة للمعاناة. وثمة نموذج آخر من نماذج الكلية مستخدم هنا، وهو القلب الوقائعي الأساسي: أي البدء برؤية غير ملائمة، ثم معالجة نظيرها الصحيح أو الملائم. ووفقاً لهذا النموذج، ثمة تحول في المقطع

(5) William Blake, *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes (London, 1966), p.216.

الثالث وهو: «التحرر من تكرارية المقاطع السابقة» كما يقول هيذر غلين Heather Glen. ويضيف قائلاً: «إن التشابه التجريدي لكلمة « ' every every every والصرخات والأصوات المدركة على نحو غامض تؤدي إلى أوضاع بشرية مدركة بشكل محدد»(6)

تبنى تأويلات قصيدة «لندن»، مراراً وتكراراً، على النموذج الأول للوحدة، رغم أن النموذج الأخير يقدم بنية مثيرة يقيّمها دارسو الشعر عموماً. وعلى أية حال، ومهما كان النموذج المستخدم، فإن الإجراءات التأويلية اللاحقة متشابهة إلى حد بعيد: فالقارئ ينجز التحويلات التخيلية على الأشياء المختلفة التي يراها ويسمعها كيما يربطها بطريقة تلائم النموذج: فهو يعامل عبارات القصيدة بوصفها مجموعة رموز مجازية تتطلب تأويلاً.

إن تعقّد العملية التأويلية هو التعقّد الأوضح في الإجراءات المنجزة على المقطعين الأخيرين. فحقيقة إن كل ناقد يكشف في المقطع الثالث عن رؤية للشقاء والظلم، تُظهِر هذه الحقيقة، ومرة أخرى ،قوةَ مواضعةِ الوحدة، إلا أن الطرائق المختلفة لهذه الخلاصة هي طرائق مدهشة لدرجة أنها ملحوظة. وبطبيعة الحال، فأن كنّاس المداخن بالنسبة لثقافتنا هو شخص ساذج ومظلوم، ولكن صرخته «ترعب appall» الكنيسة. كيف يمكن للمرء توضيح أنه لا ناقد يقبل هذه العبارة بمعناها الظاهري، وأن كل ناقد يجد طريقة ليلتفّ حولها ؟ وإذا كانت العبارة الحرفية غير مقبولة، فذلك لأسباب لا علاقة لها باللغة أو الفكر عموماً، وإنما لأسباب تتعلق بمواضعات البنية الأدبية حسب، ويمكن للمرء أن يبيّن، فقط، سبب تأويل "appall" بهذا الشكل عن طريق تخمين المواضعات الفعالة هنا. أولاً، يبدو أننا لا نملك نموذجاً للوحدة يمكن أن يتيح لنا، في هذه النقطة، ملاحظة الاعتداء المؤسساتي الذي لا يستمر في المقطع الرابع، ولا يُستنكر أو يوضَّح بجلاء. وربما يمنحنا كل من هذه التطورات بنية جديدة، وفي غيابها، لن

(6) Glen, "The Poet in Society: Blake and Wordsworth on London," *Literature and History* 2 (May 1976), 10.

يكون ثمة مجال لأن ترد مواضعة الوحدة في قراءة حرفية لـ"appalled". ثانياً، إن التوازي بين:

	sweeper	cry	church
and			
	soldier	sigh	palace

يثير المواضعة التي مفادها إن توازي التعبير يخلق توازي الفكر: فالبنية تجتذب (church) و(palace) معاً بطريقة يجب أن يكون فيها دوراهما أما متعارضين (وسيكون هذا، حسب اعتقادي، غير وارد بالنسبة لمتطلبات الوحدة في هذه النقطة)، أو متعادلين. وهكذا، فإن المواضعات تمنح القارئ غاية تحكم تأويله للمقطع الثالث: وهي إيجاد علاقة مشتركة بين المؤسسة والفرد في الحالتين.

ورغم أن النقاد يقولون أشياء جدُّ مختلفة عن الكنيسة، يبدو أنهم كلهم يتبعون المواضعات الأساسية نفسها، وينجزون الإجراءات نفسها إلى حد بعيد، وأحد الاستثناءات هو د. ج. جلهام D. G. Gillham الذي يقرأ كلمة "appalls" حرفياً، فهو يقول: «إن الكنيسة مرتعبة من شرّ حالة الكنّاس»، وبعد ذلك، وكما لو أنه أدرك اللاتلاؤم في هذه القراءة، يسارع جلهام إلى إخبارنا بقصة صغيرة حول الكنائس كيما يحيّد كلمة "appalls" ويحصل لنا على خلاصة تتطلبها الوحدة، يقول: «إن الكنيسة مرتعبة ...، ولكن لا حيلة لها لتفعل الشيء الكثير لتحلّ المشكلة، أي ليس ثمة علاج فعال يمكن تبنّيه، لأن المؤسسات محافظة بطبيعتها»(7) فالمؤسسة المنحازة لا يمكنها أن تفعل أيَّ شيء، وهكذا تؤيّد الظالمين.

---

(7) Gillham, *Blake's Contrary States* (Cambridge, 1966), p.12.

وهيرش أيضاً يبدو أنه يفهم كلمة "appall" حرفياً، ولكنه فيما بعد يلغي تلك القراءة في ملاحظة أراها غامضة إلى حد بعيد: «فالصرخة ترعب (تفزع، تروّع) الكنيسة، لا لأنّ الكنيسة ترثي لحال كنّاسي المداخن، ولا لأنّ ما يسوّد المداخن يسوّد الكنائس، وإنما لأنّ الكنيسة هي التي كانت السبب من وراء وجود كنّاسي المداخن» *Innocence and Experience* (New Haven, 1964), p.264.

ثمة طريقة أخرى لتحويل كلمة "appalls" وذلك بأن نعدّها سخرية. وهذا إجراء تأويلي رئيس، وأداة فعالة لجعل ما يبدو منزاحاً منسجماً مع المتطلبات والمواضعات البنيوية. وهكذا يعالج هازارد آدمز Hazard Adams كلمة "appalls" بوصفها علامة سخرية على موقف الكنيسة المراوغ، يقول: «إن الكنيسة، مرة أخرى، رمز للرضى الذاتي والعمى. فهي «مرتعبة» من الظروف التي تلاحظها، ولكن ردة فعلها المتكلّفة مراوغة على نحو واضح»[8]. وكما يبيّن هذا المثال، لابدّ للمرء من أن يفكّر في السخرية لا بوصفها تقنية متاحة للمؤلفين حسب، وإنما بوصفها مجازاً أو إجراء تأويلياً متاحين للقراء، وربما تساعدهم على حلّ المشكلات حين يجابهونها.

وعلى أية حال، تبنى الستراتيجية السائدة، في هذه الحالة المميزة، على مواضعة خاصة تتيح للتوريات أو التحليلات المعجمية، في حالات معينة، الإسهام في اتساق قراءة حرفية مقنعة من دون أن تقصيها. ويجادل هارولد بلوم ـ في كتابه The Visionary Company ـ في أن الصرخة «ترعب appalls» بمعنى أنها «تجعل الكنيسة واهنة، وتكشف عن كونها قبراً كلسياً»[9] ويرفض نقاد آخرون هذا التوجيه الشكلي، رغم أنهم يسعون إلى الخلاصة التأويلية نفسها، إذ يجادل مارتن برايس في أن "appalls" تعني إلقاء غطاء قاتم وإذن تسويداً ـ بدلاً من كونها تبييضاً ـ بذنب عدم مبالاتها أكثر من تسويد بالسخام[10] ويقول توماس إدواردز إن الرعب، هنا، هو التعتيم، مشدّداً على أن «الكنيسة نفسها ليست مروَّعة»[11] ومن دون ريب، فإن هذه القراءة التي تتلاعب بالسخام الاستعاري للذنب تدعمها حقيقة أن كنّاسي المداخن مكلّفون بإزالة السخام لا باستعماله. فالملاحظ الذي لا يعرف شيئاً عن الأدب ربما يظن أن هذه الحقيقة تعمل ضد القراءة: فمن المناسب، استعارياً، للكناسين أن ينظّفوا الكنيسة، مادام عملهم يستوجب إزالة

(8) Adams, *William Blake: A Reading of the Shorter Poems* (Seattle, 1963), p.282.

(9) Bloom, *The Visionary Company* (Garden City, N. y., 1961), p.42.

(10) Price, *To the Palace of Wisdom (Carbondale,* III., 1964), p.401.

(11) Edwards, *Imagination and Power* (London, 1971), p.143.

السخام الحقيقي، ولكن من العبث أن نستنتج أن "appalls" تعني «جعل الشيء وسخاً». ويمكن قول الكثير عن مجرى التفكير هذا، وهو يبيّن كم هي مميّزة خصائص اللغة الأدبية. إنها حقيقة تخصّ مواضعات التأويل الأدبي التي تعمل فيها مثل هذه المتناقضات والمفارقات كبرهان على القصيدة، وإظهار للكثافة المنطقية والدلالية. وكما نرى هنا، فإن مواضعات التأويل تتيح لنا أن ننجز أفعالاً جذرية في التحويل الدلالي، محركة السواد والسخام حول المداخن، فالكناسين، فالكنيسة، فسلطتها الأخلاقية.

قد يختلف النقاد الذين نوّهتُ بهم في مسألة معنى الأبيات، لكنهم جميعاً يتبعون مواضعة الوحدة نفسها، منجزين بذلك إجراءات تأويلية كيما يحققوا، حسب طرائقهم المختلفة، بنية كانوا قد فرضوها كلهم. وكما شدّدتُ سابقاً، فإن الإجراءات التأويلية أو التحويلات الدلالية التي يستخدمونها ليست أفعالاً شخصية للتداعي الحر بأي معنىً من المعاني، فهي ستراتيجيات شكلية مقبولة وعامة جداً.

ما أود أن أشدد عليه هنا هو الإجراءات التأويلية التي تعمل على إنتاج تأويلات عادية تماماً. وغالباً ما نجد صعوبة في معرفة أي نوع من الخطوات تقودنا من النص إلى التأويل، إلاّ أن ذلك لا يعني أن هذه الخطوات فريدة أو حتى خاصة. وعلى سبيل المثال، تقول القصيدة لنا:

The hapless Soldier's sigh

Runs in blood down Palace walls

ومن الصعوبة بمكان توضيح المجازات والخطوات التأويلية والتحوّلات الدلالية المستخدمة هنا حينما يحوّل القارئ هذا التعبير إلى شيء ما مثل: «إن يأس الجندي وألمه يسمان الناس والمؤسسات، اللتين كان يحميهما، بالذنب كونهما سبب معاناته». ومهما كانت صعوبة توضيح الإجراءات التأويلية المسؤولة عن هذه القراءة، فنحن نسلّم بأنها ليست حركات خاصة حينما ندرك أن تعبير القصيدة يمكن أن يعني هذا على نحو مقبول. وعبر التسليم بمعقولية هذا التأويل، فإننا في الواقع نعدّ الستراتيجيات التأويلية التي يصعب علينا وصفها إجراءاتٍ عامةً وقابلة على الإنتاج ثانية. إن المهمة الأساسية في دراسة القراءة هي وصف الإجراءات

المسؤولة عن التأويلات التي نجدها معقولة. فأسئلة من قبيل، إلى أيّ مدى ينجز قراءٌ أفراد الإجراءات نفسها أو إلى أيّ حد تقتصر فيه هذه الإجراءات على جماعية صغيرة جداً من النقاد المتخصّصين، هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عنها إلاّ بعد أن نكون في وضع نصف العمليات التي نحن بصددها بشكل أفضل.

إن التعقيد التام لهذه الإجراءات يظهر في قراءة المقطع الأخير من قصيدة «لندن». وبطبيعة الحال، فهو يتطلب تخيّلاً معيناً لرؤية كيف أن شتيمة مومس تيبّس دموع طفل، وتفسد نعش الزواج، ولكن هذه الصعوبة لا توضح، بذاتها، مقدار الجهد التأويلي الذي كان قد بذله القراء والنقاد في قراءة المقطع. ومع ذلك، سيكون من المعقول تماماً القول بأن المتكلم يسمع مومساً تشتم طفلها بسبب بكائه، وتشتم، بصيحة في موكب الزفاف، مؤسسة الزواج. لكن أولئك الذين يحاولون تأويل هذه القصيدة لا يطمئنون إلى مثل هذه القراءات، ويبدو أن السبب في ذلك هو، مرة أخرى، الاعتماد على مواضعات البنية الأدبية. لابدّ للمقطع الأخير من أن يوصل القصيدة إلى نهاية ما، وأن ينتج الوحدة. وبطبيعة الحال، ثمة طرائق مختلفة لتحقيق هذا الأمر[12]، إلاّ أن القارئ الذي يبحث عن الوحدة ـ في قصيدة منظّمة في سلسلة من الإدراكات ـ يحاول أن يقرأ المقطع الأخير بوصفه ذروة الرؤية، أي اللحظة النموذجية والأشدّ انفعالاً. ويفضي هذا إلى مزاعم واسعة، يقول إدواردز: إن المومس «تيبّس آمال الأطفال البريئين وتفسد إمكانيات الزواج النافعة»؛ لأن وجودها «محاكاة ساخرة (باروديا) مبتذلة لممارسة الحب»[13] ويرى آخرون في هذا المقطع نقداً لمؤسسة الزواج: «إذا لم يكن ثمة زواج، فلن يكون هناك رغبات غير مشبعة؛ ولذلك لن تكون هناك مومسات. وهكذا فإن لعنة الزواج نفسها ـ وليس المومس العفنة ـ هي التي تحدث، في الأخير، الوباء الذي يفسد نعش الزواج»[14]

(12) Barbara H. Smith's excellent *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago, 1968).

(13) *Imagination and Power*, p.143.

(14) Hirsch, *Innocence and Experience*, p.265.

كيف تنشأ مثل هذه الاستنتاجات من عبارة أن شتيمة المومس تيبّس دموع الطفل وتفسد نعش الزواج؟ من المؤكد أن ثمة عدداً وافراً من الخطوات التأويلية الضمنية التي تحاول كلها تحويل هذه الجملة الغريبة إلى مخطط سببي يشتمل على المومسات والأطفال والزواج، ويقدم، في الأقل، ضحية واحدة. والطفل، طبعاً، هو الضحية في القراءات كلّها. إلاّ أن نظرات المومس مختلفة جذرياً بالاستناد إلى الخطوات التأويلية اللاحقة. تتيح مواضعة الوحدة للقارئ أن يموضع المومس في سلسلة ينشئها كناس المداخن والجندي: فالكناس يصرخ، والجندي يتحسّر، والمومس تشتم. ومادامت كل صرخة تتحدث عن الأغلال المكبّلة للعقل، وتكشف عن ضحية ما، فإن «شتيمة» المومس قد تُرَدّ إلى «صرختها»، والقوة الدلالية لـ«الشتيمة» تنطبق على المومس نفسها، التي تصبح ضحية مشتومة. ومن جهة أخرى، إذا ما بدأ المرء بالطفل بوصفه ضحية مشتومة، فإن التركيب يتيح له أن يضمّ الأزواج إلى الطفل بوصفهما ضحيتين للشتيمة، ويسوّغ ذلك بالإشارة إلى الأمراض التناسلية.

إن هذه القراءات المخططة مختلفة إلى حد بعيد، رغم أنها تبنى على إجراءات متشابهة. لكن خطوة تأويلية أخرى ـ تتطلبها الحاجة إلى إيجاد ذروة شاملة في المقطع الأخير ـ تقرّب القراءتين إحداهما من الأخرى أكثر فأكثر. إن الضحيتين الأوليتين ـ الكناس والجندي ـ تؤثران بصرختيهما في المؤسسات الاجتماعية التي كانتا ضحيتيها. وبقراءة «نعش الزواج» بوصفه شكلاً معقداً من أشكال مؤسسة الزواج الاجتماعية، يمكن للمرء أن يموضعه في السلسلة مع الكنيسة والقصر، وأن يتحدث ـ متحركاً، في ضوء المجاز المرسل من الجزء إلى الكل ـ عن المومس بوصفها ضحية للنظام الاجتماعي. ومن جهة أخرى، إذا جعل المرء الأزواج والأطفال ضحايا مشتومة من المومس، ورغب إلى القصيدة في أن تنتهي برؤية واسعة، بدلاً من أن تنتهي بإدانة الأمراض التناسلية، فإنه يشدّد على أن «شتيمة المومس هي؛ لذلك، أكثر من شكل مبسّط من أشكال الأمراض التناسلية التي «تيبّس» و «تفسد»»[15]. فالبريء مبتلى ليس، فقط،

(15) Adams, *William Blake*, p.285.

بسبب أمراض معينة، ولا حتى بسبب حضور البغايا في الشارع، وإنما بسبب نظام اجتماعي يرتكز على الاستغلال تكون فيه المومس مجرد جزء مثير ومبهرج حسب.

وفي كلتا الحالتين، يبدو التحويل الدلالي الأخير الذي يتخذ شكل مجاز مرسل وكأنه حركة من الجزء إلى الكل، إذ يجعل من القصيدة بياناً سياسياً. فالتفسيرات التي يعرضها قراء مختلفون لما هو خطأ في النظام الاجتماعي، ستختلف بطبيعة الحال، غير أن الإجراءات التأويلية الشكلية التي تمنحهم بنية كيما ينجزوها متشابهة في الحالتين.

إن هذه المحاولة التي توضح بعض المواضعات والإجراءات التأويلية التي تتيح إمكانية القراءات المختلفة، هذه المحاولة ستبيّن شيئين اثنين. أولاً، تبيّن هذه المحاولة أن القراءة ليست فعالية بريئة، ولا هي لحظة مشاركة لا يمكن تحليلها بين ذات ونص. فهي تتضمّن سلسلة معقدة من الإجراءات التي يجب أن توصف. ثانياً، يوضح هذا المثال المنزلة المتميزة للاختلافات التأويلية لأية دراسة في القراءة. وخلافاً لأي شخص يؤكد أن دراسات القراءة عقيمة؛ لأنه لا وجود لشخصين يقرآن ويؤوّلان بطريقة واحدة، يمكن أن يقول المرء إنه حتى حين يصل القراء إلى استنتاجات جدُّ مختلفة حول معنى بيت أو عمل، فإنهم يستخدمون خطوات تأويلية، ويعتمدون مواضعات تأويلية يمكن أن تُحدَّد شكلياً. فليس التأويل عملية عشوائية، ومن الممكن، تماماً، توضيح كيف تنتَج الاختلافات عبر استعمال إزاحات مشتركة رغم كونها معقّدة.

وبشكل أعم، يبدو من المهم التركيز على أننا إذا أردنا فهم طبيعة الأدب وطبيعة خبرتنا باللغة، فسوف يتعين علينا أن ندرك أن «انفتاح» الأعمال الأدبية و«غموضها» لا ينشآن عن الإبهام، ولا عن رغبة كل قارئ في إسقاط ذاته على العمل، وإنما ينشآن عن سمة التحوّل الكامنة في كل مجاز. فكل مجاز يمكن أن يُقرأ مرجعياً أو بلاغياً. إن عبارة «حبيبتي حمراء، وردة حمراء» تخبرنا، مرجعياً، بالصفات المحببة التي تمتلكها المحبوبة. والقراءة البلاغية، في بعدها المجازي، تبرز الرغبة في رؤية المحبوبة على غير ما هي عليه، أي على أنها وردة. وعبارة

"Chartered street" في المقطع الأول من قصيدة «لندن» تدلنا مرجعياً على مدينة منظّمة، وشوارعها حافلة بالمؤسسات المنظّمة chartered. ومن الناحية البلاغية، فإن هذه العبارة تمثّل مبالغة: فأن نتحدث عن الشوارع كما لو أن لها مخططاتٍ ملكيةً إنما هو حديث مبالغ فيه وساخر. ويمكن للمرء، بطبيعة الحال، أن يستمر في قراءة هذه السخرية مرجعياً، بوصفها إيحاء بأن الكثير من المخططات تستعبد: فلندن مقيّدة حتى أن شوارعها تحتاج إلى مخططات لكي توجد. وفي الحقيقة، يمكن للمرء، أيضاً، أن يعكس هذا المجاز ويقول ـ عبر قراءة السخرية في بعدها المجازي ـ إن فعل رؤية الشوارع كما لو كانت مخططات هو مثال على نوع آخر من أنواع الاستعباد: استعباد التخيّل الخاص بالمرء. تتولّد هذه القراءات الأربع عن طريق إجراءين أوليين يشكلان، زوجاً زوجاً، إمكانية القراءة المجازية.

وعلى نطاق أوسع، فإن الحركة التكرارية للمقاطع الاستهلالية في قصيدة «لندن» يمكن أن تدلّنا، مرجعياً، على قوة رؤيوية لإدراك الشقاء العام تحت تنوّع المظاهر الخارجية، ويقول مارتن برايس: «الشاعر وحده يسمع ما في كل صرخة، أو يرى كيف تبدو الصرخة، وكيف تؤثّر، وباختصار، الشاعر وحده يعرف ما تعنيه الصرخة»[16] ولكن، من الناحية البلاغية، أن نسمع الأغلال في صرخة كل شخص، وأن نربط من خلال صورة مجازية تكرارية كلَّ المظاهر والأصوات، كل هذا، بحد ذاته، يعني استحواذاً من نوع ما، وأغلالاً للعقل، إذ أن الخطر يراود الشاعر الحالم دائماً.

إن هذا النوع من القلب متأصّل في إمكانيات القراءة، وفي إمكانيات اللغة الأدبية كما نعرفها. فالقراءات المتعارضة، وحتى المتناقضة، المتولّدة بهذه الطريقة، لا تعتمد على «الآراء» القبلية للذات، وإنما تعتمد على الإجراءات الشكلية التي تشكّل فعالية التأويل. والقراءات المتعارضة التي تشترك في العلاقة نفسها إحداها بالأخرى، يمكن أن تكون مثمرة بالنسبة لأغلب النصوص: فالحركة التأويلية التي تعالج متتالية لسانية بوصفها متتالية مجازية تفصح عن

---

(16) Price, *To the Palace of Wisdom*, p.401.

إمكانية سلسلة من التحوّلات التي سوف تنتج قراءات أخرى. ومضمون هذه القراءات سيختلف طبقاً لطبيعة النص، ولكن خصائصها الشكلية ستكون ثمرة لإجراءات القراءة القابلة على التحديد. ولابدّ للمرء من أن يدرس عملية القراءة كيما يفهم الخلافات التأويلية، وكيما يفهم غموض المعنى الأدبي أو انفتاحه، ولا مجال آخر من مجالات النقد الأدبي يعرض مثل هذا البرنامج الممتع والقيّم.

تزفيتان تودوروف

القـراءةُ بنــاءً

ما هو كلّيّ الحضور غيرُ مدرك. فمع أن تجربة القراءة تعدّ أمراً مألوفاً جداً، إلا أنها مجهولة إلى حد كبير. فالقراءة عملية طبيعية يبدو، للوهلة الأولى، أن ليس ثمة شيء يقال عنها.

عُرِضَتْ مسألة القراءة، في الدراسات الأدبية، بمنظورين متعارضين. يُعنى المنظور الأول بالقراء وتنوّعهم الاجتماعي والتاريخي والجمعي أو الفردي. ويتعلق المنظور الثاني بصورة القارئ كما تمثّلت في نصوص معينة: القارئ بوصفه شخصية character أو بوصفه «مروياً عليه». وبأيّ حال، هناك منطقة غير مستكشفة تقع بين المنظورين: إنها ميدان منطق القراءة. ورغم أنه غير متمثّل في النص، فإنه مع ذلك سابق على التنوّع الفردي.

ثمة بضعة أنماط من القراءة. وسأتوقّف هنا لمناقشة أحد أكثر الأنماط أهمية: وهو النمط الذي نمارسه، عادة، حينما نقرأ رواية كلاسيكية أو بالأحرى ما سمّيَ بالنصوص التمثيلية. إن هذا النمط الخاص من القراءة، وهذا النمط حسب، هو الذي يتجلى بناءً.

على الرغم من أننا لم نعد نعزو الأدب إلى المحاكاة، فإننا ما زلنا نعاني

من مشكلة التخلّص من طريقة معينة في النظر إلى العمل التخييلي؛ طريقة متأصّلة في عادات كلامنا، إنها رؤية ندرك من خلالها الرواية بموجب التمثيل، أو نقل الواقع الذي يسبقها. سيكون هذا الموقف موقفاً إشكالياً حتى إذا لم يحاول أن يصف العملية الإبداعية. وحين يشير إلى النص نفسه، فإن إشارته مجرد تحريف. إن ما يوجد، أولاً وبشكل أساسي، هو النص نفسه، وليس ثمة إلاّ النص. إننا نبني، من خلال قراءتنا، عالماً متخيلاً عن طريق إخضاع النص إلى نمط محدد من القراءة. إن الروايات لا تحاكي الواقع، إنها تبدعه. وصيغة ما قبل الرومانسيين ليست ابتكاراً مصطلحياً بسيطاً، ويتيح لنا منظور البناء وحده أن نفهم على نحو تام كيف يؤدي ما سمّيَ بالنص التمثيلي وظيفته.

وعند توفّر الإطار الذي نسعى إلى تحقيقه، يمكن لمسألة القراءة أن تُقرَّرَ على النحو الآتي: كيف يجعلنا نصٌّ ما نبني عالماً متخيلاً؟ وأيُّ جانب من النص يحدد البناء الذي نتتجه حين نقرأ؟ وبأية طريقة ننتجه؟ فلنبدأْ بالقضايا الأساسية.

الخطاب المرجعي:

إن الجمل المرجعية فقط هي التي تتيح للبناء أن يتحقق، وبأيّ حال، ليست الجمل كلها مرجعية. إن هذه الحقيقة معروفة لدى اللسانيين والمناطقة، ونحن لا نحتاج إلى أن نتمعّن فيها.

إن الاستيعاب عملية تختلف عن البناء. خذْ مثلاً الجملتين الآتيتين من رواية **أدولف** Adolphe:

> "Je la sentais meilleure que moi, je me méprisais d'être indigne d'elle. C'est un affreux malheur que de n'être aimé quand on aime; mais c'en est un bien grand d'être aimé avec passion quand on n'aime plus"(1).

(1) «شعرتُ أنها كانت أفضلَ مني، وازدريتُ نفسي لكوني غيرَ جدير بها. وإنه لسوء حظ فظيع ألاّ نكون محبوبين حينما نحبّ، والأدهى من ذلك أن يحبَّنا شخصٌ ما من الأعماق، في حين أننا لن نعد نحبّه».

لقد قامت سوزان سليمان بترجمة المقاطع المقتبسة من روايتيْ **أدولف وأرمانس**.

إن الجملة الأولى جملة مرجعية: فهي تثير حدثاً (مشاعر أدولف)، والجملة الثانية جملة غير مرجعية، فهي حكمة. وتعيّن المؤشرات القواعدية الاختلاف بين الجملتين: تستدعي الحكمة صيغة المضارع للغائب، ولا تتضمن تكرار الصدارة(*) anaphora (كلمات تشير إلى أجزاء سابقة من الخطاب نفسه).

إن الجملة أما أن تكون مرجعية أو غير مرجعية، وليس ثمة مستويات متوسطة بينهما. وعلى أية حال، فإن الكلمات التي تؤلف جملة ما ليست متشابهة كلها بهذا الصدد، ويعتمد ذلك على الاختيار المعجمي، وستكون النتائج مختلفة جداً. ثمة تقابلان مستقلان يبدوان مهمين هنا: الأول العاطفي مقابل غير العاطفي، والثاني الخاص مقابل العام. فعلى سبيل المثال، يشير أدولف إلى ماضيه كونه "au milieu d'une vie très dissipée" «وسط حياة مزعزعة جداً». تثير هذه الملاحظة أحداثاً ممكنة الإدراك، ولكن بطريقة عامة إلى حد بعيد. يمكن للمرء أن يتخيل، بسهولة، مئات من الصفحات تصف هذه الحقيقة نفسها. في حين، في الجملة الأخرى:

> "Je trouvais dans mon père, non pas un censeur, mais un observateur froid et caustique, qui souriait d'abord de pitié, et qui finissait bientôt la conversation avec impatience,"(2)

عندنا هنا قِرانٌ للحوادث العاطفية بمقابل الحوادث غير العاطفية: ابتسامة، لحظة صمت، وهما واقعتان قابلتان للملاحظة، عطف ونفاد صبر وهما افتراضان (مسوَّغان، ولا شك) حول فورة مشاعر يمتنع علينا ملاحظتها مباشرة.

وعلى نحو اعتيادي، سيتضمّن النص التخييلي أمثلة من سجلات الكلام كلها، (رغم أننا نعلم أن توزيعها يختلف طبقاً لحقبة الفكر ومدارسه، أو حتى بوصفه وظيفة لتنظيم النص الشامل). إننا لم نذكر الجمل غير المرجعية في نمط

(*) تكرار الصدارة: تكرار كل كلمة أو عبارة واحدة في أوائل جملتين متعاقبتين لغرض بلاغي. عن: معجم علم اللغة النظري. د. محمد علي الخولي. (المترجمان)

(2) «إنني أجد في أبي أنه ليس رقيباً عليَّ، وإنما هو مجرد ملاحظ بارد ولاذع، يبتسم أولاً بعطف، وسرعان ما ينهي المحادثة بصبر نافد».

القراءة الذي أسمّيه القراءة بناءً (فالجمل غير المرجعية تعود إلى نمط آخر من القراءة). وتفضي الجمل المرجعية إلى أنماط مختلفة من البناء تعتمد على درجة عموميتها وعلى عاطفية الحوادث التي تثيرها.

المرشحات السردية:

إن مزايا الخطاب المذكورة حتى هذه النقطة يمكن أن تتعيّن خارج أيّ سياق: إنها ملازمة للجمل نفسها. إلاّ أننا، في القراءة، نقرأ النصوص إجمالاً وليس الجمل حسب. وإذا ما قارنّا الجمل من وجهة نظر العالم الخيالي الذي تساعد في بنائه، فإننا نجد أنها تختلف ببضع طرائق أو بالأحرى تختلف طبقاً لبضعة مقاييس. وفي التحليل السردي، من المتفق عليه الاحتفاظ بثلاثة مقاييس: (1) الزمن، (2) وجهة النظر، (3) الصيغة. ونقف هنا، مرة ثانية، على أرضية مألوفة نسبياً (أرضية كنتُ قد عُنيتُ بها سابقاً في كتابي **الشعرية**) والآن فإنها ببساطة مسألة النظر إلى المشكلات من وجهة نظر القراءة.

1. **الصيغة**: إن الخطاب المباشر هو الطريقة الوحيدة للتخلص من الاختلافات بين الخطاب السردي والعالم الذي يثيره: فالكلمات مطابقة للكلمات، والبناء مباشر وفوري. وهذه ليست هي حالة الأحداث غير اللفظية، ولا حالة الخطاب المتحوّل. ومن جهة معينة، فإن «المحرر» في رواية **أدولف** يقرّر:

> "Notre hôte, qui avait causé avec un domestique napolitain, qui servait cet étranger [i. e., Adolphe] sans savoir son nom, me dit qu'il ne voyageait point par curiosité, car il ne visitait ni les ruines, ni les sites, ni les monuments, ni les hommes"(3).

يمكننا أن نتخيل المحادثة بين المحرر - الراوي والمضيّف حتى لو كان من

---

(3) «إن مضيّفنا الذي كان يتحادث مع خادم من نابوليّ، يخدم ذلك الأجنبي [أي، أدولف] من دون معرفة اسمه، أخبرني أنه لم يسافر بدافع حبّ الفضول على الإطلاق. إذ أنه لم يزر الأطلال، ولا المواقع الطبيعية، ولا الآثار الباقية، ولا الرجال من أتباعه».

المستبعد أن الأول يستخدم كلمات (لتكنْ باللغة الإيطالية) مطابقة لتلك الكلمات التي تعقب صيغة (أخبرني أنه). إن بناء المحادثة بين المضيّف والخادم، الذي كان مستثاراً كذلك، غير محدد إلى حد بعيد، وهكذا فإن لدينا حرية كبيرة إذا ما أردنا أن نبنيَه بالتفصيل. أخيراً فإن المحادثات والفعاليات الأخرى التي يشترك فيها أدولف والخادم غامضة تماماً، وليس ثمة شيء غير صورة غامضة.

يمكن أن تُعدَّ أيضاً ملاحظات الراوي الخيالية خطاباً مباشراً، على الرغم من كونها على مستوى مختلف (عالٍ). هذه هي الحالة بشكل خاص إذا ما كان الراوي ممثَّلاً في النص كما في رواية **أدولف**. والحكمة التي استثنيناها، من قبل، من القراءة بوصفها بناء، تصبح مهمة هنا، ليس لقيمتها بوصفها «ملفوظاً énoncé» (أي، عبارة) ولكن بوصفها «تلفّظاً énonciation» (أي قولاً يتضمن متكلماً وظروفه). إن حقيقة أن أدولف كونه راوياً يصوغ حكمة في شقاء الكائن المحبوب تخبرنا شيئاً ما حول شخصيته، ومن ثمّ تخبرنا شيئاً ما حول العالم الخيالي الذي هو جزء منه.

2. **الزمن**: إن زمن العالم التخييلي (زمن «القصة») مرتّب كرونولوجياً. وبأي حال، فإن الجمل في النص لا تحترم هذا الترتيب مطلقاً، ولا يمكنها ذلك من ناحية قواعدية؛ ولذلك فإن القارئ يتولى، من دون وعي، مهمة إعادة الترتيب كرونولوجياً. وعلى نحو مشابه، تثير جمل معينة بضعة أحداث متمايزة مع أنها متشابهةٌ («السرد المتكرر»)، ففي هذه الجمل نعيد تأسيس تعدد الأحداث عندما نبنيها.

3. **وجهة النظر**: إن «رؤيتنا» للأحداث التي يثيرها النص تحدد عملنا في البناء. وعلى سبيل المثال، وفي حالة الرؤية المنحرفة تماماً، فإننا نأخذ بنظر الاعتبار: 1. الحدث المروي، 2. موقف الشخص الذي «يرى» الحدث.

وعلاوة على ذلك، نحن نعرف كيفية التمييز بين المعلومات التي تقدمها جملة ما وتتعلق بموضوعها، والمعلومات التي تقدمها الجملة وتتعلق بالذات التي تتكلم فيها، وهكذا يمكن لمحرر **أدولف** أن يفكر في الأخيرة حسب، كما في

تعليقه على القصة التي قرأناها:

"Je hais cetté vanité qui s'ocoupe d'elle-même en racontant le mal qu'elle a fait, qui a la preténtion de sa faire plaindre en se décrivant, et qui, planant indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir"[4].

يبني المحرر الذات الراوية (الراوي أدولف)، ولا يبني موضوع السرد (الشخصية أدولف، وإلينور).

نحن،عادة، لا ندرك كيف تكون القصة مكررة، أو بالأحرى، كيف تكون القصة مسهبة، ويمكننا، في الواقع، أن نقرر، تقريباً وعلى نحو قاطع، أن كلّ حدث يروى مرتين في الأقل. وفي أغلب الحالات، تعدّل المرشحاتُ المذكورة في أعلاه هذه التكرارات: فمن وجهة معينة يمكن للمحادثة أن يعاد إنتاجها كلها، ومن وجهة أخرى، يمكن أن يشار إليها بإيجاز، ويمكن للفعل أن يلاحَظ من بضع وجهات نظر مختلفة، ويمكن أن يُروى في المستقبل وفي الحاضر وفي الماضي. وفضلاً عن ذلك، يمكن لكل هذه المقاييس أن تتحد معاً.

يؤدي التكرار دوراً مهماً في عملية البناء. ويتعين علينا أن نبني حدثاً واحداً من أوصاف عدة له. تتنوع العلاقة بين هذه الأوصاف المختلفة، مطوِّفةً من الاتفاق التام إلى التضاد الصريح. وحتى أن وصفين متطابقين لا ينتجان، ضرورة، المعنى نفسه (ينظر مثال ملائم لهذه الحالة في فلم كوبولا [مخرج أميركي شهير] **المحادثة** The Conversation). إن وظائف هذه التكرارات تتنوع بشكل متساوٍ: إنها تساعد على تثبيت الوقائع كما في التحري البوليسي، أو إنها تساعد في دحض الوقائع. وفي رواية **أدولف**، فإن حقيقة أن الشخصية نفسها تعبّر عن نظرات متضادة حول الموضوع نفسه وبزمنين مختلفين يكونان قريبين من بعضهما بعضاً، إن هذه الحقيقة تساعدنا على فهم أن حالات الذهن لا توجد في

(4) «أنا أكره ذلك الغرور المشغول، فقط، برواية الشرّ الذي ارتكبه، الغرور الذي يمتلك الإدعاء بأنه يوحي بالعطف والمغفرة حينما يصف نفسه، الذي يحوم بدَعَةٍ فوق الأطلال، ويحلل نفسه بدلاً من أن يطلب المغفرة».

ذاتها ولذاتها، بل توجد، بالأحرى، في العلاقة بالمحاوِر والمشارك. وقد عبّر كونستان نفسه عن قانون هذا العالم بالطريقة الآتية:

"L'objet qui nous échappe est nécessairement tout différent de celui qui nous poursuit"[5].

لذلك، إذا ما تعيّن على القارئ أن يبني عالماً متخيلاً من خلال قراءته النصّ، فإن على النص نفسه أن يكون نصاً مرجعياً، وفي أثناء القراءة، ندع خيالنا يشتغل ويرشح المعلومات التي نتسلّمها من خلال أنماط الأسئلة الآتية:

* إلى أيِّ مدىً يكون وصف هذا العالم صحيحاً (الصيغة)؟
* متى تقع الأحداث (زمن)؟
* إلى أيِّ مدىً تحرّف «مراكزُ» الوعي المختلفة القصةَ من خلال الأشخاص الذين تُروى عليهم (الرؤية)؟

وبأيّ حال من الأحوال، وفي هذه النقطة فقط يبدأ عمل القراءة.

التدليل والترميز:

كيف نعرف ما يحدث حين نقرأ؟ من خلال الاستبطان، وإذا أردنا أن نؤكد انطباعاتنا الخاصة، يمكننا دائماً أن نلجأ إلى أوصاف قراء آخرين لقراءاتهم الخاصة. ورغم ذلك، فلن يكون وصفان للنص نفسه متطابقين. فكيف نفسّر هذا التنوّع؟ من خلال حقيقة أن هذه الأوصاف لا تصف عالم الكتاب نفسه، بل تصف هذا العالم كما تحوّله نفسية كل قارئ. يمكن أن نرسَم درجات هذا التحويل على النحو الآتي:

1. وصف المؤلف	4. وصف القارئ
2. العالم الخيالي الذي يثيره المؤلف	3. العالم الخيالي الذي يبنيه القارئ

ويمكننا أن نتساءل عمّا إذا كان، حقيقة، ثمة اختلاف بين الدرجة (2)

---

(5) «إن الموضوع الذي يهرب منّا مختلف، ضرورةً، عن الموضوع الذي يلاحقنا».

والدرجة (3)، كما هو ممثّل في التخطيط. فهل ثمة شيء لا يمثّل بناءً فردياً؟ ومن السهل تبيُّن أن الإجابة ينبغي أن تكون إيجابية. وكل شخص يقرأ رواية **أدولف** يعرف أن إلينور عاشت أولاً مع Comte de Pxxx، التي تركته وذهبت لتعيش مع أدولف، لقد انفصلا، وفيما بعد التحقت به في باريس، إلخ. ومن جهة أخرى، ليست ثمة طريقة للتثبّت، وباليقين نفسه، من كون أدولف ضعيفاً أم أنه مجرد رجل صادق.

إن السبب في هذه الثنائية هو أن النص يثير الوقائع طبقاً لصيغتين مختلفتين، سأسميهما طريقة التدليل وطريقة الترميز. تدلّ الكلمات في النص على رحلة إلينور إلى باريس، وترمّز عوامل أخرى في العالم الخيالي ضعفَ أدولف «المطلق»، وتلك العوامل نفسها تدلّ عليها الكلمات. فعلى سبيل المثال، فإن عجز أدولف عن أن يصون إلينور في المواقف الاجتماعية إنما هو عجز دالٌّ، وهذا في الواقع يرمّز لعجزه عن الحب. إن الوقائع المدلول عليها تفهم: وكل ما نحتاج إليه هو معرفة اللغة التي يُكتب بها النص. والوقائع المُرمَّزة تؤوَّل، وتختلف التأويلات من شخص لآخر.

ونتيجة لذلك، فإن العلاقة بين الدرجة (2) و الدرجة (3)، كما هي موضحة في أعلاه، هي علاقة الترميز (في حين أن العلاقة بين الدرجة1 و الدرجة2، أو العلاقة بين الدرجة3 و الدرجة4 هي علاقة التدليل). وعلى أية حال، فنحن لا نعنى بالعلاقة الفريدة أو الفذة، بل نعنى، بدلاً من ذلك، بمجموعة من العلاقات المتغايرة الخواص. أولاً، عندما نقرأ فنحن نمارس الاختزال دائماً: فالدرجة (4)هي دائماً (تقريباً) أقصر من الدرجة (1)، في حين تكون الدرجة (2) أغنى من الدرجة (3). ثانياً، نحن غالباً ما نرتكب أخطاء. وفي كلتا الحالتين، تفضي دراسة العلاقة بين الدرجة (2) و الدرجة (3)إلى إسقاط نفسي: فالتحويلات تخبرنا عن الذات القارئة. فلماذا يتذكّر الشخص (أو حتى يضيف) وقائع معينة ولا يتذكّر غيرها؟ ولكن ثمة تحويلات أخرى تمدّنا بالمعلومات عن عملية القراءة نفسها، وهذه هي التحويلات التي ستكون محطّ عنايتنا الرئيسة هنا.

من العسير عليَّ القول عما إذا كان الوضع الذي ألاحظه في أغلب الأنواع المختلفة من فن القصة إنه وضع عام، أو إنه محتوم تاريخياً وثقافياً. ورغم ذلك، فمن الحقّ القول إن في كل حالة من الحالات يتضمن الترميزُ والتأويلُ (الحركة من الدرجة2 إلى الدرجة3) تحديداً للفعل. فهل تستدعي قراءة نصوص أخرى، قصائد غنائية lyrical على سبيل المثال، جهداً ترميزياً مبنياً على فرضيات مسبّقة أخرى (على سبيل المثال تشابه عام) ؟ لا أعرف، وهذه الحقيقة تبقي ذلك في فن القصة، فالترميز يبنى على إقرارٍ، أما صريحٍ أو ضمنيٍ، بمبدأ السببية. ولذلك، فالأسئلة التي نوجّهها للأحداث التي تكوّن الصورة الذهنية للدرجة (2)هي كالآتي: ما سببها؟ وما تأثيرها؟ ومن ثمّ، نضيف أجوبتها إلى الصورة الذهنية التي تكوّن الدرجة (3).

لِنسلّمْ بأن هذه الحتمية هي حتمية كلية، وما هو غير كليّ، بالتأكيد، هو الشكل الذي تتخذه في حالة معينة. ويكمن الشكل الأسهل، رغم أننا نادراً ما نجده في ثقافتنا بوصفها معياراً للقراءة، في بناء حقيقة أخرى من النمط نفسه. وربما يقول قارئ لنفسه: «إذا ما قام جون بقتل بيتر (واقعة موجودة في القصة)؛ فلأنّ بيتر نام مع زوجة جون (واقعة غير موجودة في القصة)». إن هذا النمط من التعليل، وطبيعة إجراءات قاعة المحكمة غير مطبقة، جدياً، على الرواية، ونحن نفترض بأن المؤلف لا يخدعنا، وأنه يزودنا (يدلنا) بجميع المعلومات التي نحتاجها لفهم القصة (تكون رواية أرمانس استثناء). والشيء نفسه صحيح حين تنصبُ العناية بالتأثيرات وبما بعد التأثيرات: كتب عديدة هي تتمات لكتب أخرى، وتطلعنا على نتائج الأحداث في العالم الخيالي الممثَّل في النص الأول، ورغم ذلك، فإن مضمون الكتاب الثاني لا يُعدّ، على العموم، ملازماً للأول. وهنا مرة ثانية، تختلف ممارسات القراءة عن العادات اليومية.

حين نقرأ، نحن نشيّد أبنيتنا عادة على نوع آخر من أنواع المنطق السببي، فنحن نبحث عن الأسباب والنتائج لحدث معين في مكان آخر، وفي عناصر لا تشبه الحدث نفسه. ثمة نمطان من البناء السببي مألوفان جداً (كما لاحظ أرسطو من قبل): يدرك الحدث بوصفه نتيجة (و/أو سبباً) أما لسمة ذاتية أو لقانون

موضوعي أو كلي. وتتضمن رواية **أدولف** أمثلة هائلة لكلا النمطين من التأويل، وهما مندمجان في النص نفسه. وهاهنا قطعة تبيّن كيفية وصف أدولف لأبيه:

"Je ne me souviens pas'pendant mes dixhuit premières années, d'avoir eu jamais un entretien d'une heure avec lui ... je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité"(6).

تدلّ الجملة الأولى على واقعة ما (غياب طول المحادثات). وتجعلنا الجملة الثانية نتأمل هذه الواقعة بوصفها واقعة رمزية لسمة ذاتية، وهي التهيّب: إذا تصرّف الأب بهذه الطريقة؛ فلأنه هيّاب. فالسمة الذاتية هي سبب الفعل. وهاهنا قطعة للحالة الثانية:

"Je me dis qu'il ne fallait rien précipiter, qu' Ellénore était trop peu préparée àl'aveu que je méditais, et qu'il valait mieux attendre encore. Presque toujours, pour vivre en repos avec nous-mêmes, nous travestissons en calcus et en systèmes nos impuissances ou nos faiblsses: cela satisfait cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre"(7).

وهنا تصف الجملة الأولى الحدث، وتقدم الجملة الثانية السبب: أي قانوناً كلياً للسلوك الإنساني، وليس سمة ذاتية فردية. ويمكن أن نضيف أن هذا النمط الثاني من السببية هو النمط المهيمن في رواية **أدولف**: إن الرواية تبيّن قوانين نفسية وليس حالات نفسية فردية.

بعد أن نبني الأحداث التي تؤلف قصة ما، نبدأ بمهمة إعادة التأويل. ولا

---

(6) «لا أتذكر، خلال السنوات الثماني عشرة الأولى من حياتي، أنني عقدتُ محادثة معه... ولم أكن أعرف، في ذلك الحين، ماذا كان يعني التهيّب».

(7) «لقد ناجيتُ نفسي بأنه لا يلزم أن أكون متسرعاً في شيء، إذ أن إلينور لم تكن متهيّئة بصورة كافية للاعتراف الذي كنتُ أخطط له، وكان من الأفضل الانتظار لمدة أطول. والراجح أننا، على الدوام ومن أجل العيش بسلام مع ذواتنا، نخفي جوانب الضعف والعجز الجنسي تحت زيّ الحسابات والأنظمة: وهذا ما يرضي جانباً من أنفسنا الذي هو، إذا جاز القول، المتفرّج على الجانب الآخر».

يمكّننا هذا الإجراء من بناء «هويات» الشخصيات حسب، وإنما يمكّننا من بناء النظام الأساسي من القيم والأفكار في الرواية. وإعادة تأويل هذا النمط ليس أمراً اعتباطياً، إذ تتحكم به سلسلتان من التقييدات، تكون السلسلة الأولى منهما متضمَّنة في النص نفسه: فلا يحتاج المؤلف إلاّ إلى أن ينتهز بضع لحظات ليعلّمنا كيف نؤول الأحداث التي أثارها. وهذه هي حالة الفقرات التي استشهدنا بها أولاً من رواية **أدولف**: حالما كوّن كونستان بضعة تأويلات ذات طابع حتمي، أمكنه أن يمتنع عن ذكر سبب الحوادث المتلاحقة، فنحن تعلّمنا درسه، وسنستمر بالتأويل بالطريقة التي علّمنا إياها. إن لمثل هذه التأويلات الجلية وظيفة مزدوجة: فمن جهة أولى، تخبرنا بالسبب الذي يختفي وراء واقعة معينة (وظيفة تفسيرية)، ومن جهة ثانية، تدخلنا في النظام التأويلي الخاص بالمؤلف، ذلك النظام الذي سوف يشتغل خلال مجرى النص (وظيفة تفسيرية واصفة).

وتنجم سلسلة التقييدات الثانية عن السياق الثقافي. فإذا قرأنا أن فلاناً قطّع زوجته إرباً إرباً، فإننا لا نحتاج إلى إشارات نصية كي نستنتج أن هذا الصنيع هو صنيع وحشي حقيقة. وهذه التقييدات الثقافية، التي هي ليست إلاّ أشياء مألوفة في المجتمع («مجموعة» من الأشياء الكامنة فيه)، تتغيّر مع الزمن. وتتيح لنا هذه التغيرات أن نستجلي سبب اختلاف التأويلات من حقبة إلى أخرى. فعلى سبيل المثال، مادامت ممارسة الحبّ غير الشرعية لم تعد دليلاً على الفساد الأخلاقي، فإننا نواجه مشكلة في فهم الإدانات التي يوصَم بها عدد كبير من بطلات الرواية في الماضي.

إن الشخصية الإنسانية والأفكار هي كيانات تترمّز من خلال الفعل، ولكن يمكن أن يُدلَّ عنها أيضاً. ولقد كانت هذه، بدقة، هي الحالة في الفقرات التي اقتُبستْ من قبلُ من رواية أدولف: فالفعل يرمّز الخجل عند والد أدولف: وعلى أية حال، عبّر أدولف فيما بعد عن الشيء نفسه بقوله: كان أبي خجولاً، وهذا صحيح أيضاً بالنسبة للحكمة العامة. وهكذا يمكن للشخصية الإنسانية والأفكار أن تثار بطريقتين: طريقة مباشرة وطريقة غير مباشرة. وسيقارن القارئ، في أثناء بنائه، الأجزاء المختلفة من المعلومات المتحصَّل عليها من كل مصدر، وسيجد

أنها أما متماثلة أو غير متماثلة. ويختلف الانسجام النسبي لهذين النمطين من المعلومات اختلافاً كبيراً خلال مجرى التاريخ الأدبي، ومن نافل القول إن همنغواي لم يكتب مثل كونستان.

وعلى أية حال، يتعيّن علينا أن نميز بين الشخصية الإنسانية المبنية بهذه الطريقة والشخصيات في رواية معينة: وإذا جاز التعبير، ليست لكل شخصيةٍ شخصيةٌ. فالشخصية الروائية جزء من العالم الزمكاني المتمثل في النص حسب؛ فهو/هي يبدو للعيان في اللحظة التي تظهر فيها الأشكال اللغوية المرجعية (أسماء العلَم proper names، والتركيب الاسمي nominal syntagm، والضمائر الشخصية personel pronouns) في النص بخصوص الوجود المجسّم. وليس للشخصية الروائية مضمون في حد ذاتها: فالشخص يعرَّف من دون أن يوصف. إذ يمكننا أن نتخيل نصوصاً ـ وهي موجودة فعلاً ـ حيث تكون فيها الشخصية الروائية محدودة إلى هذا الحد: وجود فاعل لسلسلة من الأفعال. ولكن، حالما تظهر الحتمية النفسية في النص، تصبح الشخصية الروائية موقوفةً على الشخصية، فهو يفعل بطريقة معينة؛ لأنه خجول، وضعيف، وشجاع، الخ. ولا توجد الشخصية بهذا الشكل إلاّ وتسري عليها حتميةٌ من هذا النمط.

إن بناء الشخصية هو تسوية بين الاختلاف والتكرار. فمن جهة أولى، ينبغي أن تكون لنا متواصلية: إذ يجب على القارئ أن يبني الشخصية نفسها. وتعطى هذه المتواصلية سلفاً في هوية اسم العلم، فهي وظيفته الأساسية. وفي هذه النقطة، يصبح أيٌّ (أو كلٌّ) من التأليفات ممكن: إذ ربما تبيّن كل الأفعال سمة الشخصية نفسها، أو ربما يكون سلوك شخصية معينة سلوكاً متناقضاً، أو ربما يغيّر ظروف حياته، أو قد يخضع إلى تحوير أساسي في الشخصية... وثمة أمثلة كثيرة جداً ليس من الضروري ذكرها. وهنا مرة أخرى، تكون الاختيارات مؤشراً على تاريخ الأساليب أكثر مما هي مؤشر على طبائع المؤلفين.

إذن يمكن للشخصية أن تكون نتيجةً من نتائج القراءة؛ فهناك نوع من القراءة يمكن أن يخضع له كل نص. ولكن في الواقع، إن هذه النتيجة ليست اعتباطيةً. فليس من قبيل المصادفة أن تكون شخصية موجودة في رواية من القرن

الثامن عشر ورواية من القرن التاسع عشر، ولكن غير موجودة في المأساة الإغريقية أو الحكاية الشعبية. فالنص يتضمّن، على الدوام، اتجاهات استهلاكه الخاص.

البناء موضوعةً:

تنجم إحدى الصعوبات في دراسة القراءة عن حقيقة أن القراءة عسيرة جداً على الملاحظة: فالاستبطان ملتبس، والبحث الاجتماعي ـ النفسي مضجر. وبناء على ذلك، نجد، بشيء من الوضوح، عمل البناء ممثَّلاً في العمل التخييلي نفسه، وهو المكان الملائم جداً للدراسة.

يبدو البناء موضوعة في العمل التخييلي؛ لأنه من المستحيل الإشارةُ إلى الحياة الإنسانية من دون التنويه بهذه الفعالية الأساسية. فكل شخصية يجب أن تبني، استناداً إلى المعلومات التي تتسلّمها، الوقائع والشخصيات التي تدور حولها؛ وهكذا فهي تماثل، على نحو دقيق، القارئ الذي يبني العالم الخيالي بمعلوماته الخاصة (النص، وإحساس الشخصية بما هو محتمل)، وهكذا تصبح القراءة (على نحو محتوم) موضوعة من موضوعات الكتاب.

وعلى أية حال، يمكن لموضوعاتية thematics القراءة أن تكون مؤكدة تقريباً، ومستثمرة كذلك بوصفها تقنية في نص معين. وفي رواية أدولف، تكون هذه الحالة موجودة بشكل جزئي: فما يُؤكَّد عليه في هذه الرواية هو حالة ترددية الفعل الأخلاقية حسب. فإذا ما رغبنا في استخدام العمل التخييلي لدراسة البناء، يجب أن نختار نصاً يظهر البناء فيه موضوعة من الموضوعات الأساسية. ورواية ستاندال المعنونة أرمانس مثال ممتاز على ذلك.

وفي الواقع، تخضع الحُبكة الداخلية للرواية للبحث في المعرفة. فبناء أوكتاف الخطأ يؤدي وظيفة نقطة انطلاق الرواية: فاستناداً إلى سلوك أرمانس (تأويل يستنتج سمة شخصية من فعل ما)، يعتقد أوكتاف بأن أرمانس مولعة بالمال. وتتوطّد إساءة الفهم الأولية هذه، على نحو واضح، حينما تُتبَعُ بإساءة فهم ثانية، متساوقةً مع ما يعاكس إساءة الفهم الأولى: فأرمانس تعتقد الآن بأن

أوكتاف مولع بالمال ولعاً شديداً. ويؤسس هذا الخلاف الأولي نموذج الأبنية التي سترد. وفيما بعد، تبني أرمانس مشاعرها نحو أوكتاف بشكل لائق، ولكن الأمر يستغرق من أوكتاف عشرة فصول قبل أن يكتشف أن مشاعره من أرمانس تدعى حباً، وليس صداقة. وعلى مدى خمسة فصول، تعتقد أرمانس بأن أوكتاف لا يحبها، ويعتقد أوكتاف بأن أرمانس لا تحبه طيلة الفصول الخمسة عشر الأساسية من الكتاب، وتتكرر إساءة الفهم نفسها باتجاه نهاية الرواية. والشخصيتان تقضيان وقتهما كله بحثاً عن الحقيقة، وبكلمات أخر، تقضيان وقتهما في بناء الوقائع والأحداث حولهما. وليست العُنّةُ هي السبب في النهاية المأساوية لعلاقة الحب كما يقال غالباً، بل السبب هو الجهل. فأوكتاف ينتحر بسبب بناء خطأ: إذ يعتقد بأن أرمانس لم تعد تحبه. وكما قال ستندال بإيحاء:

«إنه يفتقر إلى القدرة على الفهم الثاقب وليس إلى الشخصية».

ولعلنا ندرك من هذا الموجز أنه يمكن أن تتباين بضعة جوانب من عملية البناء. ويمكن أن يكون أحدها أما فاعلاً أو ضحية، وأما مرسلاً للمعلومات أو متلقياً لها، بل حتى يمكن أن يكون أحدها كليهما. وأوكتاف فاعل حين يدّعي أو يبوح، وضحية حين يتعلم أو يخطئ. ومن الممكن، كذلك، بناء واقعة ما (بناء «المستوى الأول»)، بناء آخر لشخص ما يبني تلك الواقعة نفسها (بناء «المستوى الثاني»). وهكذا ترفض أرمانس فكرة الزواج من أوكتاف حينما تفكر في ما يمكن أن يظنه الآخرون عنها:

«إن العالم سيعدّني مرافقاً لسيدة أغرت طفل البيت. ويمكنني أن أستمع إلى ما تقوله دوقة أنكر، أو حتى أكثر النساء احتراماً مثل الماركيزة سيسين التي ترى في أوكتاف زوجاً لإحدى بناتها».

وبالطريقة نفسها يرفض أوكتاف فكرة الانتحار حينما يتخيل إمكانية أبنية الآخرين عنه:

«عندما أقتلِ نفسي، تتعرض أرمانس للشبهة. وسيقضي الناس أسبوعاً في تقصّي أدقّ ظروف هذا المساء، وكل واحد من هؤلاء السادة الذين كانوا حاضرين سيكون مفوّضاً بإعطاء وصف مختلف لما حدث».

إن ما تعلّمناه في رواية أرمانس، قبل كل شيء، هو حقيقة أنه يمكن للبناء أما أن يكون صحيحاً أو خطأ، وإذا كانت جميع الأبنية الصحيحة متشابهة (وهذه الأبنية تمثّل «الحقيقة»)، فإن الأبنية الخطأ مختلفة، وكذلك الحال بالنسبة للأسباب التي تكمن وراءها: أي نقصاً في المعلومات المنقولة. والنمط الأبسط هو حالة الجهل الكلي: فإلى نقطة معينة من الحبكة، يحجب أوكتاف الوجود الفعلي لسرٍّ متعلق به (دور فعال)، وأرمانس، أيضاً، غير واعية بوجودها (دور سلبي). وفيما بعد ربما يكون وجود السر معلوماً، ولكن من دون أية معلومات إضافية، وعندئذ ربما يستجيب المتلقي عن طريق اختراع «حقيقته» الخاصة (تشكّ أرمانس في أن أوكتاف كان قد قتل شخصاً ما). والوهم أيضاً يكوّن درجة إضافية من المعلومات الناقصة: فالفاعل لا يدّعي شيئاً، ولكنه يمثّل تمثيلاً سيّئاً، والضحية غير جاهلة ولا مجهولة، ولكنها تخطئ. هذا هو الموقف السائد إلى حد كبير في الرواية: تموّه أرمانس حبّها لأوكتاف مدّعيةً أنها ستتزوج شخصاً آخر، ويعتقد أوكتاف بأن أرمانس تشعر تجاهه بالصداقة حسب. ويمكن للمرء أن يكون فاعلاً وضحية للزيف، وهكذا يحجب أوكتاف عن نفسه حقيقة أنه يحبّ أرمانس. وأخيراً، يمكن للفاعل أن يكشف الحقيقة، ويمكن للضحية أن تستوعبها.

الجهل، والتخيل، والوهم، والحقيقة: هنا في الأقل ثلاث مراحل يتخطّاها البحث عن المعرفة قبل أن يفضي بشخصية ما إلى بناء تام. وعلى نحو واضح، تكون المراحل نفسها ممكنة في عملية القراءة. وعلى نحو اعتيادي، يكون البناء الممثَّل في النص متشاكلاً بالنسبة للمرء الذي يعدّ النص نقطة انطلاقه. فما لا تعرفه الشخصيات لا يعرفه القارئ أيضاً، وبطبيعة الحال تكون التأليفات الأخرى ممكنة أيضاً. وفي الرواية البوليسية، تمارس شخصية واطسون البناء شأنها في ذلك شأن القارئ، إلاّ أن شخصية شارلوك هولمز تبني على نحو أفضل؛ وكلا الدورين ضروريان على حد سواء.

قراءات أخرى:

إن الخلل في بناء القراءة لا يشوّه وجوده على كل حال: فنحن لا نوقف

البناء بسبب من معلومات ناقصة أو خاطئة. وعلى العكس، يقوّي الخلل، ومثل هذا الخلل فقط، عملية البناء. ورغم ذلك، من الممكن أن لا يظهر البناء، وأن تحلّه الأنماط الأخرى من القراءة.

لا توجد التعارضات بين القراءات، ضرورة، حين نتوقعها. فعلى سبيل المثال، لا يبدو أن هناك اختلافاً كبيراً بين بناء مستند إلى نص أدبي وبناء مستند إلى نص مرجعي، لكنه نص غير أدبي. لقد كان هذا التشابه متضمَّناً في الافتراضات التي قدّمتها في القسم السابق، وبعبارة أخرى، فإن بناء الشخصيات (من المادة غير الأدبية) مشابه لبناء القارئ (من نص رواية ما). فـ«العمل التخييلي» لا يبنى بصورة مختلفة عن «الواقع». فكل من المؤرخ والقاضي يعيد تكوين الوقائع، يفعل المؤرخ ذلك على أساس الوثيقة المكتوبة، والقاضي على أساس الشهادة الشفوية، ومن حيث المبدأ، فإنهما لا يبدآن بشكل مختلف عن قارئ رواية أرمانس، وهذا لا يعني أن ليس ثمة اختلافات بقدر تعلق الأمر بالتفاصيل.

ثمة مسألة أكثر صعوبة عما ذُكِرَ في أعلاه، وهي مسألة تتعلق بالعلاقة بين البناء المستند إلى المعلومات اللفظية، والبناء المستند إلى تصورات أخرى، إلاّ أن ذلك يقع خارج نطاق هذه الدراسة، فنحن نبني القديد المشوي من رائحة القديد، وعلى نحو مماثل، نبني صوتاً وصورة، إلخ. وجان بياجيه يدعو هذه الظاهرة «بناء الواقع». وفي هذه الأمثلة، ربما تكون الاختلافات أكبر من ذلك بكثير.

لا ينبغي أن نتيه بعيداً عن الرواية لإيجاد مادة تتطلب نمطاً آخر من القراءة. فثمة نصوص أدبية كثيرة، نصوص لاتمثيلية، لا تفضي إلى أيّ بناء مطلقاً. ويمكن تمييز بضعة أنماط هنا. والنمط الأوضح هو نمط شعر خاص يُدعى بشكل عام الشعر الغنائي، الذي لا يصف الأحداث، ولا يثير شيئاً خارجه. وفي الحقيقة، تتطلب الرواية الحديثة قراءة مختلفة، فالنص ما يزال مرجعياً، غير أن البناء لا يظهر؛ لأنه بصورة ما يُعدّ ما لا يمكن تقريره undecidable. ويتحقق هذا الأثر عن طريق تفكيك أية أوالية من الأواليات الضرورية للبناء التي كنّا قد وصفناها. ولنأخذ مثالاً واحداً على ذلك فقط: لقد رأينا أن هوية الشخصية كانت

مؤشراً على هوية اسمها، وعلى وضوح هذا الاسم. لنفترض الآن أن الشخصية نفسها في نص ما أثارتها بضعة أسماء مختلفة على التوالي: الأول «جون» ثم «بيتر» ثم «الرجل ذو الشعر الأسود» ثم «الرجل ذو العينين الزرقاوين»، من دون أيّ إظهار لإشارة مشتركة بين التعبيرين، أو لنفترضْ مرة أخرى أن «جون» لا يعيّن شخصية واحدة، بل ثلاث شخصيات أو أربعاً، إذ تكون النتيجة واحدة في كل زمن: لم يعد البناء ممكناً؛ لأن النص لا يمكن تقريره تمثيلياً. ونحن نرى الاختلاف هنا بين استحالة البناء هذه والأبنية الناقصة التي ذكرناها من قبل: ونتحوّل من إساءة الفهم إلى عدم القابلية على المعرفة. إن لهذه الممارسة الأدبية الحديثة نظيرها خارج الأدب: وهي الخطاب الفُصامي (الشيزوفرينيا). فالخطاب الفصامي يحتفظ بغرضه التمثيلي، مع أنه من خلال سلسلة من الإجراءات غير الملائمة (حاولتُ أن أصنّفها في مكان آخر) يجعل البناء مستحيلاً.

ليس هذا موضعاً لدراسة أنماط أخرى من القراءة، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن موضعها إلى جانب القراءة كبناء سوف يكون كافياً. وفضلاً عن ذلك، فإن من الضروري أن ندرك القراءة ونصنّفها بوصفها بناء إذا ما فهمنا أن القارئ يقرأ النص نفسه قراءاتٍ مختلفةً في الوقت نفسه، أو في أوقات مختلفة، بعيداً عن كونه واعياً للاختلافات النظرية التي تمثلها. ففعاليته طبيعية بالنسبة إليه لدرجة أنها تبقى غير مدركة. ولذلك، من الضروري تعلّم كيفية بناء القراءة سواء أكانت بناءً أو تفكيكاً.

ترجمتها من الفرنسية إلى الإنجليزية
مارلين أ. أوغست

كارلهاينز شتيرله

قراءة النصوص التخييلية

لكي نفهم كيفية تعامل القراء مع النصوص التخييلية fictional texts، لابدّ لنا، أولاً، من أن نتأمل مكانة التخييل بحد ذاته[1]. يتميّز النص التخييلي بكونه تأليفاً لامرجعياً رغم احتمالية إشارته إلى الواقع. وهكذا، فإن للإشارة إلى الواقع في التخييل وظيفتها في شعرية النص التخييلي الذي قد يرمي إلى الواقع وإلى الخبرة الجماعية به بدرجةٍ أكبر أو أقل. وبينما يمكن للنص المرجعي التداولي أن تُصحّحه معرفتنا بالواقع، لا يمكن لنصٍّ تخييلي ـ بحكم انزياحه الممكن عن الوقائع ـ أن يُصحّح، وإنما يمكن أن يؤوّل أو يُنتقد فقط[2] وعلى أية حال،

(1) هذه المقالة نسخة منقحة ومترجمة عن مقالةٍ نُشرت، لأول مرة، في مجلة *Poetica*، عدد 7، (1975)، ص 345 ـ 387، تحت عنوان («ما «التلقي» في حالة النصوص التخييلية؟»). وفي النسخة الأصلية، استُهلّت المقالة بتحليل لقراءة النصوص التداولية، ثم أُتبعت بمجادلة في النص التخييلي كونه أفقاً لعالم الحياة، وعالم الحياة كونه أفقاً للنص التخييلي. يشير المصطلح تلقي *reception* إلى فعالية القراءة، وبناء المعنى، واستجابة القارئ لما يقرأه. (هذا الهامش خاص بمترجمتي مقالة شتيرله من الألمانية إلى الإنجليزية).

(2) انظر مقالاتي:

= "Fiktion, Negation und Wirklichkeit" (pp. 522-24) and "Der Gebrauch der

يستلزم هذا الانحراف ـ الذي يميّز النصوص التخييلية من مجرد تصوير الواقع ـ تحفيزاً مرتبطاً، على نحو محكم، بطبيعة التخييل نفسه. يعني التخييل، بحكم طبيعته، الاختلاف عن الوقائع الخارجية، وعدم التطابق معها. وبافتراض أن انزياحاً معيناً لا يعني، ببساطة، خطأً، فإن إدراك القارىء هذا الانزياحَ قد يزوّده بالمفتاح لفهم القصد البنائي للنص ولفهم تحفيزه الشعري. إن المهمة الأولية للقارئ، في النصوص التخييلية، وفي النصوص التداولية كذلك، تكمن في إدراك الموضوع والمنظور اللذين تبدّى من خلالهما النص. ولكن، على العكس من النصوص التداولية، لا تكون العلاقة بين الموضوع والوقائع الخارجية ثابتةً بقوة في النصوص التخييلية، وعلاوةً على ذلك، يُقدِّم الموقف التخييلي بطريقة لا تكون له بموجبها نتائج حقيقية بالنسبة للقارئ: فالقارئ يؤدي دوراً غير مرتبط بسياق حياته الشخصية. وتصدق الحالة نفسها على المؤلف الذي يكون دوره مقيداً، بمقدارٍ متساوٍ، بالنص. وعلى أية حال، فإن تأدية هذا الدور لا تحدث في فراغ، وإنما تُبنى على موقف تواصلي ضمني هو سمة مميزة للتخييل بأسره. والمثال البارز على بناء الموقف التخييلي هو رواية الخيال العلمي. وطبقاً لنظرية كيت هامبورغر Käte Hamburger، فإن رواية الخيال العلمي المكتوبة بصيغة الزمن الماضي، تُظهر أن الزمن الماضي، تحت شرائط تخييلية معينة، يفقد وظيفته الزمنية. وعلى أية حال، فإنه يحتفظ بهذه الوظيفة المواضعاتية حينما نفترض سلفاً موقفاً تخييلياً يقع، من منظور القارىء، في المستقبل، ولكن ذلك الموقف يتم تصوّره من المنظور التخييلي الضمني بوصفه ما بعد المستقبل الذي قد يبدو المستقبل بالنسبة إليه ماضياً[3].

على الرغم من أن الكلام التخييلي والتداولي يختلفان من حيث المنزلة، فإن هذا الاختلاف لا يؤثر، ضرورةً، في التلقي الفعلي للنصوص التخييلية. فثمة

= Negation in fiktionalen Texen" (pp. 235-40), in *Positionen der Negativität,* Harald Weinrich, ed., Poetik und Hermeneutik VI (Munich, 1975).

(3) انظر: *Die Logik der Dichtung,* 2nd ed. (Stuttgart, 1968), p.94، في الإنجليزية: **منطق الأدب**، ترجمة م. ج. روز، بلومنجتن، 1973).

شكلٌ من التلقي يخص النصوص التخييلية ويمكن أن يسمّى التلقي شبه التداولي. ففي التلقي شبه التداولي، يتمّ تجاوز حدودُ النص التخييلي من خلال وهم يخلقه القارئ نفسه. وقد يُقارَن هذا الوهم بالتلقي التداولي الذي يتخطّى، دائماً، حدود النص في محاولة لملء الفجوة بين الكلمة والعالم. وفي التلقي شبه التداولي، يتحول النص التخييلي من أساسه اللفظي من دون أن يكون له، مع ذلك، موقع في ميدان عمل القارئ الفعلي فيما وراء النص.

إن قراءة النص التخييلي بموجب وهم المحاكاة هي شكل أوليّ من أشكال التلقي، شكل له خصوصية نسبية. واعتماداً على حيوية الوهم، قد يُجبَر القارئ على أن يتقمّص أدواراً تخييلية[4]. خذ، مثلاً، تجربة الطفل في التخيّل imaginary التي هي واحدة من تجارب هذا النمط من التلقي البريئة والأقل تقييداً. فبالنسبة إليه، يمثل العالم الخيالي لحكايا الجنيّات حضوراً حقيقياً، في حين يظل وسيطها اللفظي غير مدرك. وذلك هو السبب في أن للخيال، رغم كونه راسخاً في اللغة، مثلَ هذا التأثير القوي على الطفل. وفي قراءة حكايا الجنيّات، يواجه الطفل، بالدرجة الأولى، تجسّدَ أشكالٍ من التجربة متصوّرة سلفاً مثل الخوف، والأمل، والسعادة، والحزن، والدهشة، والرعب. ومع ذلك، تكشف متعة الطفل في التكرار عن رغبته في إحراز سيطرة على هذه التجارب المتحوّلة إلى عالم من الأقنعة الغريبة. وبدلاً من أن يستسلم، ببساطة، إلى الخيال، فإنه يحرّكه عن عمد. ويبيّن كتاب سارتر **الكلمات** The Words، على نحو مدهش، كيف أنه، حين كان طفلاً، جرّب، من دون تحفظ، عالماً خيالياً مكوّنا لفظياً، وكيف أنه - في الوقت نفسه، وعبر تجريب هذا العالم الوهمي - اكتسب وعياً باللغة وبقدرتها على إنتاج الوهم[5]. وعلى أية حال، فإن الطبيعة الوهمية للتواصل التخييلي - مع

(4) من أجل نظرية في التقمّص التخييلي، انظر: H. R. Jauss, "Negativität und Identifikation Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung", in *Positioen der Negativität*, pp.263-339.

(5) (Paris, 1964), p.37. In English, *The Words*, trans. Bernard Frechtman (New York, 1964). =

أن الطفل لا يميزها ـ قد تظل من دون معنىً إذا لم يُدَعّمْها اتساق تصوري معين متكوّن ضمن التعبير الخاص بالنص التخييلي نفسه. وعلى الرغم من أن الطفل يمكن أن يظل متجاهلاً هذه العلاقة بين الوهم والاتساق التصوري، فإن إدراكه شرط أساسي للتجربة الجمالية حالما يكون الوهم المرجعي موضع تساؤل بشكلٍ جدي. والوهم الذي يدعمه النص التخييلي يتحول، وحده فقط، إلى تجربة جمالية تثبت ولا تبدّد نفسها مع الوهم.

على الرغم من أن كل نص تخييلي يكون عرضةً لقراءة ساذجة ـ وهي شكل أولي من التلقي نتعلمه في التواصل اليومي ـ هناك أشكال خاصة من التخييل تعتمد على تلقٍّ شبه تداولي على وجه الحصر. وفي مثل هذه الحالات، تحتجب البنية اللفظية للقص من أجل تهيئة طريق من النص التخييلي إلى الوهم المرجعي كأيسر طريق ممكن. نحن نجد هذا، بوضوح، في نوع الأدب العادي الذي تكون وظيفته الوحيدة حثَّ القارئ على خلق واقع وهمي[6]. يُنتَج مثل هذا الأدب لغرض إثارة ثوابت الخيال والعاطفة، بينما يحاول أن يخفي أثر اللغة على مصدر تكوين مثل هذا الوهم. وعادةً ما يُميِّز هذا الوهم ـ الذي يُبنى على ثوابت الإدراك والسلوك والحكم التي يحركها النص ـ بمكوّن انفعالي قويّ. إن التوتر الانفعالي في النص يحمل القارىء خارج النص نفسه ليلبسه حالة وهمية من التوقعات والتحققات. والتوقعات الناشئة عن الأوهام التي لم تتحقق بَعدُ محددة بالأمل والخوف والعواطف التي يمكن أن يسميها المرء القوى الموجِّهة للتوتر الوهمي. يتعزّز هذا التوتر ـ الذي يمنح العالم الوهمي الواقع فيما وراء النص اتساقاً معيناً ـ على مستوى الخطاب السردي بنظام التوكيدات التي ترسخ الوهم المنتَج: فالراوي يؤكد القصة بتصديقها، والقصة تؤكد نفسها من خلال التكرار،

= [ترجم سهيل إدريس كتاب سارتر «**الكلمات**» سنة 1966، وصدرت ترجمة جديدة له سنة 1993 ـ طبعة جديدة منقّحة ـ قام بترجمتها خليل صابات. (المترجمان)]

(6) من أجل تحليل لتاريخ القراءة وتدهورها في المجتمع البرجوازي، انظر الدراسة الشاملة لـ:

Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, 2nd ed. (London, 1968).

والتصورات السردية يؤكد أحدها الآخر عن طريق العلاقات المتبادلة والواضحة فيما بينها، والتوقعات التي يثيرها العالم الخيالي تتأكد عن طريق تحققها، وأخيراً، تتأكد رؤية القارئ للعالم، مادام النص يثير، فقط، تلك الثوابت التي أنتجها القارئ نفسه. إن هذا النظام من التوكيدات يمنح القارئ توجيهاً واضحاً، فالنظام يملأ جميع الفجوات حينما يحوّل القارئ النص التخييلي إلى وهم (وهم «الواقع»). يفضي هذا النمط من القراءة شبه التداولية إلى حلِّ الحدود المميزة للنص إلى سلسلة وهمية متصلة. ويستجيب القارئ إلى مثيرات النص بوساطة ثوابت من تجربته الخاصة. ومادام القارئ غير واعٍ بهذه العملية، فإن هذه الأوهام المكوَّنة ذاتياً تبدو كلّها محتملة وواقعية إلى حد بعيد. وهكذا يحوّل القارىء لاحتمالية النص التخييلي السردي إلى احتمالية الوهم المنتج ذاتياً. إن العلاقة بين التلقي شبه التداولي وشكل النص التخييلي الذي يعتمد عليه تُوازي ظاهرةً مشابهةً في الفنون الجميلة. فالمُشاهد للوحة زيتية معينة، والذي لا يدرك الرسم وإنما الشيء المرسوم فقط، إن هذا المشاهد يُساقُ إلى عالم وهمي يقع فيما وراء اللوحة نفسها. وعلى أية حال، وعلى نحو أدق، لا يتموضع هذا العالم الوهمي فيما وراء اللوحة، وإنما أمامها، مادام المشاهد يُحل ثوابته التخيلية الخاصة محل علامات فن الرسم. وفي هذه الحالة، يمكن للوحة ـ التي تشبه في ذلك الأدب العادي ـ أن تقصر نفسها على إغراق المشاهد في وهمِهِ المُنتج ذاتياً، الذي يمكن أن يتحقق من دون إجراءات جمالية معقدة إلى حد بعيد. فاللوحة الزيتية العادية وغموضها التصويري، الذي يمكن أن يُستبدل بالثوابت بسهولة، هي مثال واضح على الكيفية التي يمكن للتلقي بموجبها أن يتقدم من عمل الفن إلى عالم خيالي محض.

إن الرواية الشعبية، بخاصة، هي شكل من أشكال النصوص التخييلية يفترض سلفاً تلقياً شبه تداولي. وهنا يكون فعل القراءة مجرد وسيلة لغاية ما: وهي بناء الوهم. وقراءة مثل هذا الأدب، الذي يوليه علم اجتماع الأدب عناية خاصة، يمكن أن تسمّى، على نحو مشروع، فعل اللاقراءة بقدر ما يكون منفصلاً عن أشكال التلقي الواعي العليا. على القراءة الكفوءة أن تتخطى التلقي

شبه التداولي إلى أشكال من التلقي أعلى منزلةً، وهذه الأشكال هي، وحدها، التي يمكن أن تُقدّر المنزلة الخاصة للنص التخييلي حقّ قدرها. وفقط إذا كان القارئ واعياً بالتنوع الكبير للفعاليات المتطلبة في «القراءة»، فستكون له فرصة لأن يُنجِزَ المهارات التي يتطلبها النص، ويقاربه من وضع صحيح. إن قراءةً كفوءةً للأدب تستلزم تفنُّناً يمكن أن يُحلّل. ورغم أنه لا يمكن تفسير القراءة، بشكل تام، من طرف أية نظرية، فإن مثل هذه القراءة يمكن أن تُنجزَ فقط إذا ما رافق فعلَ القراءة تأملٌ نظري.

لقد بيّنتْ شخصية دون كيخوته Don Quixote، وعلى نحو مدهش، التلقي شبه التداولي للنصوص التخييلية. يمثل دون كيخوتة قارئاً يتحول النص التخييلي بالنسبة إليه إلى وهم لدرجة قوية بحيث أنه يحلّ، في الأخير، محل الواقع. وبوصفه بطلاً للرواية المضادة antinovel الحديثة الأولى، يمثل دون كيخوتة النموذج الكلاسيكي لقارئ تغمره القوة الوهمية للنص، وبالنسبة إليه تتحول ثوابت قراءته إلى ثوابت أفعاله العملية واللفظية؛ وذلك لأنه فقد الوعي بالنص بحدّ ذاته. إن حقيقة أن «النص المفقود» يحوّل الواقع نفسه إلى نص هي نتيجة ساخرة لقراءة تستسلم لقوة التلقي المتّجهة خارج النص.

إن القراءة شبه التداولية للنصوص التخييلية تجرّدها من بنيتها اللفظية الملموسة. ويمكن لهذا البناء اللفظي الملموس للنص أن يدرك بطريقة القراءة التي يمكن أن تسمى بالقراءة المتّجهة داخل النص، مادامت هذه القراءة توجه عنايتها إلى السمة التخييلية نفسها بدلاً من الاستسلام إلى قوة النص التخييلي المتجهة خارجه، أي القوة التي تخلق الوهم. وفي مسألة رسم الأطر المرجعية لهذه الطريقة في القراءة، يمكن للنظرية الأدبية أن تبيّن إمكانيات التلقي التي كانت قد تحققت، جزئياً فقط، في تواريخ تلقي الأعمال الفردية نفسها. وهكذا، يمكن للنظرية الأدبية أن تزوّدنا بطرائق جديدة للقراءة التي يمكنها، من ثمّ، أن تمنح القراءة مكانةً جديدةً في المجتمع.

إذا أردنا المحافظة على الوظيفة التواصلية للأدب، فإن نظرية شكلية للتلقي وقدرة ملائمة من القراءة تشكّلان متطلبين لابدّ منهما. إن صيغة التلقي التي

يقتضيها كل نص تخييلي لا يمكن أن تدرك، بشكلٍ كافٍ، من خلال وصف كيفيةِ تلقيه من طرف قرائه بصورة فعلية. وإن الأوصاف الثابتة لكيفية قراءة عمل أدبي معين هي، دائماً، أوصاف جزئية لاتعكس، تماماً وعلى وجه الخصوص، التجربة المعقدة للتلقي. وهذه الأوصاف تعيّنها التصورات، والمواضعات، والانحيازات المعاصرة، فضلاً عن الاهتمامات الخاصة للنقد. ومن هنا، فما هو مهم لأية قراءة في زمان ومكان معينين لا يتوافق، ضرورةً، مع المخطط المهيمن والمتحقق، موضوعاتياً، في العمل. وعن طريق فصل جانب معين من العمل والتركيز عليه، يمكن للتلقي أن يشكل نظاماً جديداً من المنظورات. ومادامت القراءات المختلفة لا تتابع، ضرورةً، المخطط الموضوعاتي نفسه، يبدو من العسير استمداد معنى عمل محدد من تاريخ القراءات. وعلى الرغم من أن دراسة تاريخ التلقي تُعدُّ دراسةً مهمةً بالنسبة للتأويل الفعلي لنص ما، وبالنسبة لموقعه بين النصوص الأخرى، فإنها لا تستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسسه النص نفسه. وهذا هو سبب حاجتنا إلى نظرية شكلية متممة للقراءة التي تستمد معاييرها الخاصة بتلقي النصوص التخييلية من مفهوم سمة التخييل نفسه. وحتى إذا كانت العلاقة، في الحقل التخييلي، بين إنتاج نصٍّ وتلقّيه ليست ثابتة قدر ثباتها في الحقل التداولي، فإن التواصل التخييلي يفترض سلفاً إجماعاً بشأن مكانة السمة التخييلية. وسيوضح تحليل هذا الإجماع أن نمط القراءة التي يتطلبها «العقد التخييلي» يجب أن تكون الشكل الأكثر تطوراً من أشكال القراءة. إن تاريخ النص التخييلي هو تاريخُ تعقدِهِ المتصاعد الذي يشير، دائماً، إلى براعات تحقّقه المعقدة بشكل مطّرد. وفي الوقت نفسه، يدلّ تاريخ قدرة القراءة على نزوع صوب تعقّد متنام. وهكذا تأسست أشكال التلقي بحيث تجاوزت القراءة التداولية «الساذجة».

إن تحديد معايير لمواضعات القراءة الخاصة للنصوص التخييلية يقتضي تحليلاً أعمقَ للسمات المهيمنة على النص التخييلي. وقد رأينا أن النصوص التخييلية، بوصفها تأليفات «حرّة»، لا يمكن أن تصحّحها معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، مادامت تنعم بوجود مستقلٍّ ومنفصل عن عالم

المعرفة. وهكذا، فإن ما يعود إلى ميدان النص التخييلي لا يمكن أن يُزاح عنه ببساطة ليتحوّل إلى السياق العام للمعرفة. وقد رأينا، أيضاً، أن النص التخييلي يفترض سلفاً شكله الخاص من التواصل الذي يشكّل سلفاً الدور الضمني للقارئ. والآن، يجب أن نناقش مفهوم النص التخييلي بالتفصيل.

يمكن أن تُستخدم اللغة، من حيث المبدأ، بطريقتين مختلفتين: فهي أما أن تكون لها وظيفة مرجعية، كما في الوصف أو القصّ، أو وظيفة ذاتية المرجع(*) autoreferential. تكتسب اللغة، في «النصوص المنهجية»، وظيفة ذاتية المرجع يكون هدفها توضيح مسألة استخدام اللغة في النصوص المرجعية. غيرَ أن ثمة استخداماً آخرَ ممكناً للغة، ويمكن أن يسمى الاستخدام المرجعي الزائف pseudorefrential. ففي الاستخدام المرجعي الزائف للغة، لا توجد الشرائط التي تحفُّ بالمرجع خارج النص، فالنص نفسه هو الذي يقوم بإنتاجها. وفي النصوص التي تستخدم اللغة بطريقة مرجعية زائفة ـ أي في النصوص التخييلية ـ ليس ثمة طريقة لتمييز ما قصد المؤلف قوله ممّا قاله فعلاً. وليس الاستخدام المرجعي الزائف للغة إلاّ تنويعاً خاصاً للاستخدام الذاتي المرجع للغة التي لا يزال يتعيّن تحديد خصائصها. وبأيّ حال، من المهم التركيز على أن الموقف شبه التداولي بصدد النصوص التخييلية من جهة، والوظيفة المرجعية الزائفة للغة في النصوص التخييلية من جهة أخرى ليسا مترابطين بصورة مباشرة. إذ ينبغي تجاوز التلقي شبه التداولي لكي ندرك الوظيفة المرجعية الزائفة للغة في النص التخييلي. فالوظيفة المرجعية الزائفة للغة، في الأساس، ما هي إلاّ مرجعية ذاتية في هيأة مرجعية زائفة. وهكذا تصبح النصوص التخييلية السردية تنويعاً على النصوص المنهجية، إذا ما كانت صفة المنهجية تدلّ على نصوص تعنى بحالات استعمال تعبيراتها المتأصلة فيها.

إن هذه المفارقة البادية للعيان بحاجة إلى تأمّلٍ ضافٍ. ويجب، أولاً، أن نتفحّص العلاقة بين التجربة والمفهوم، العلاقة التي هي مسألة حاسمة لفهم

(*) أي أن اللغة تحيل على نفسها وليس على مرجع خارج ذاتها. (المترجمان)

الاستعمال المرجعي، والاستعمال الذاتي المرجع، والاستعمال المرجعي الزائف للمفاهيم التي يُعبَّر عنها لفظياً. فالمفاهيم أدواتٌ لتنظيم وتوصيل تجربتنا. وبمصطلحات ظاهراتية، فإن المفاهيم هي جوانب تظهر، في ضوئها، التجربة ويمكن أن تُنظَّم في أصناف منها. إن مثل هذه المفاهيم المتشكّلة في اللغة يمكن أن تُنقل من سياقها المرجعي كيما تدرس لذاتها. وبذلك، يصبح المفهوم منعكساً انعكاساً ذاتياً، مادام يُحال على نفسه. وطبقاً لهذه الحالة التي هي حالة النصوص المنهجية، تقوم المفاهيم ببناء المخططات التنظيمية للتجربة. وعلى أية حال، فإن هذا ملائم في حالة التجريد فقط التي توجب التخلّي عن أية مراعاة للموقف الخاص الذي يستخدم المفاهيم، إضافة إلى وظيفتها المرجعية الخاصة والموجودة ضمن ذلك الموقف. إن هذا النقص في الاستخدام المنهجي والذاتيّ المرجع يعوّضه الاستخدام المرجعي الزائف للمفاهيم في النصوص التخييلية. ومن المؤكد أن تعالق المفاهيم في النص التخييلي ليس تعالقاً صارماً كما هو الحال في النصوص المنهجية. لكنه يعرض، بطريقة تدشينية، إمكانياتٍ لاستخدام المفاهيم، ولتنظيم المخططات من أجل تصنيف التجربة. وعلى أية حال، فإن العلاقة التدشينية بين المفاهيم المختلفة تعوّضها البنية المغلقة والموحّدة للعمل التخييلي، حتى إذا كانت العناصر المرجعية التي تتبدّى في هذا السياق المرجعي الزائف جزءاً من هذه الوحدة. فعلى سبيل المثال، وعن طريق ربط مرجع ما بمشهد حقيقي في قصة معينة، يمكن دمج هذا المشهد بالإطار الأسطوري المغلق للقصة. وإن أعمال بودلير وبروست وغارسيا ماركيز هي أمثلة لكيفية تحوّل المشاهد الحقيقية إلى مشاهد أسطورية عبر دمجها في سياق تخييلي موحّد. وبالنتيجة، فإن المشهد المتخيل قد يصبح، بحقّ، جزءاً من تجربتنا للمشهد الحقيقي نفسه. وهكذا، فإن الواقع المنبثّ في النص التخييلي يطابق النص التخييلي المنبثّ في الواقع.

ليس الإطار المغلق للنص التخييلي ثمرة الاتساق المنهجي، وإنما هو ثمرة نظام النظرات المخططة، أي المخطط المهيمن أو القالب البنيوي الذي يبدو معادلاً للتجربة. يمكن للنص التخييلي، باستخدامه المرجعي الزائف للغة، أن

ينظّم علاقات واضحة بين المفاهيم، وعلاقات جديدة تنزاح بعيداً عن قوالب التجربة. وأخيراً، يمكن للنص التخييلي أن يبتدع أشكال التجربة التي لم تثبت تصوّرياً بَعْدُ. وهكذا يمثّل النص التخييلي المفاهيم، فهو يحوّرها عبر تصويرها بطريقة تدشينية أو تجريبية، وهو يقدم التجربة التصوّرية القبلية. فكل مفهوم لنص تخييلي يتحدد، في الأصل، بعلاقته المتبادلة بجميع المفاهيم الأخرى للنص. إن التحديد التخييلي لمفهوم ما عن طريق عدد محدد من المفاهيم الأخرى يطابق الاستخدام التداولي لكل مفهوم. وهكذا، يزوّدنا النص التخييلي بإطار لاستخدام مفرداته؛ وبذلك يتحصّل النص التخييلي على نوع من الخلفية المعيارية. ومن الواضح أن قواميس اللغة الفرنسية المعيارية تفضّل النماذج التخييلية بغيةَ تبيين الاستعمال المعياري لمصطلح ما. وعلاوة على ذلك، فإن النصوص التخييلية تجيز التوسّع الموضوعاتي ـ ضمن إطار مفهومي ممكن ـ للتجارب المتصوّرة سلفاً. تنشأ هذه الإمكانية من منزلة مفهومية معينة للنصوص التخييلية. وإذا تأملنا العلاقات المنهجية بين المفاهيم بوصفها علاقات ناشئة عن العادة، يمكننا، حينذاك، أن نعدَّ العلاقات المرجعية علاقات عَرَضية. وفي النص التخييلي، فإن لنا إمكانية استثنائية في أن نشهد التفاعل بينها. وهكذا، وفي النص التخييلي، قد تمثُل العلاقات المعتادة على نحو تجريبي بوصفها علاقات عَرَضية، وقد تَمْثُل العلاقات العرضية بوصفها علاقات معتادة.

إذا كانت النصوص المنهجية والنصوص التخييلية كلتاهما نصوصاً ذاتية المرجع، فإن النصوص التخييلية تختلف عن النصوص المنهجية في واحد من الجوانب الحاسمة. ففي النصوص التخييلية، لا تستغلُّ المرجعية الذاتية مستوى المفاهيم حسب، فهي ذات طابع شمولي. ولا بدّ من أن نتفحّص، الآن، هذه السمة الخاصة.

عندما يتعيّن على القارئ ـ في قراءة النصوص التداولية ـ أن يكون قادراً على إعادة بناء الحالات الخارجية المفترضة، يتعيّن عليه أن يكون واعياً بالمنظور الذي تنشأ عنه، وأن يدرك العالم المتصل بالخطاب إضافة إلى القصد التداولي الأساسي. ووحده القصد التداولي الذي يتخطى حدود النص يزوّدنا بمخططه

المهيمن [R elevanzfigur]. وبينما يستدعي التلقي شبه التداولي للنصوص التخييلية الإجراءَ نفسه بوصفه فعلَ التلقي التداولي، فإن ثمة اختلافاً أساسياً: وهو إن الظروف الحافة بالموقف التواصلي - في النصوص التخييلية - يجب أن تكون مستمدّةً من النص نفسه.

إن قراءة النصوص التخييلية، بوصفها نصوصاً تخييلية، لا تقتضي إذن شكلاً من أشكال التلقي مختلفاً تماماً، بل هي بالأحرى قراءة تطلب إلى القارئ أن يتخذ خطوة إضافية، هي خطوة تجعلها منزلة النص التخييلي نفسه خطوةً ضرورية. ولكي يستوعب القارئ النصَّ التخييليَّ، عليه أولاً أن يتلقّاه بوصفه محاكاة في نمط القراءة شبه التداولية التي وصفتُها. وعلى ذلك، يُبنى البعد الجديد للتلقي - الذي يميّز القراءة الملائمة للنص التخييلي - على القلب العام للعلاقة بين «الموضوعة theme» و«الأفق horizon» كما وجدناها في حركة التلقي «الطبيعية»، أي حركة التلقي التداولية وشبه التداولية[7]. فبينما يمثّل الدال signifiant - في حركة التلقي شبه التداولية - مجرد أفق للمدلول signifié الموضوعاتي، يمكن لهذا المدلول - في تشفير النصوص التخييلية عبر حركة عُرِفَتْ بالدائرة التأويلية - أن يصبح الأفق للدال الموضوعاتي والعملية التكوينية بين الدال الأول للعلامة المتجسدة والمدلول الأخير للوهم المرجعي.

حين تسير - في قراءة تداولية - حركة النص المتجهة خارجه نحو بناء معناها بشكل تلقائي تقريباً ومن دون جهد، فإن الحركة المعاكسة والمتجهة داخل النص - التي هي سمة مميزة للنص التخييلي - تتكشّف عن كونها حركة غير

(7) «الموضوعة» و«الأفق» مصطلحان مركزيان في ظاهراتية هوسيرل. انظر:
Erfahrung und Urteil, ed. L. Landgrebe (Hamburg, 1948) (In English: *Experience and Judgment,* ed. Landgrebe, trans. J. S. Churchill and K. Ameriks, [Evanston, III., 1973], and A. Schütz, *Reflections on the Problem of Relevance* (New Haven, 1970).
حيث تتسع اتساعاً ضافياً نظرية هوسيرل في الموضوعة والأفق، ومن أجل طبعة ألمانية انظر:

Das Problem der Relevanz (Frankfurt am Main, 1971).

اعتيادية وضرورية من الناحية المنهجية، ويزيد الأمر عن ذلك عندما يكون النص التخييلي ثمرة الإجراءات النصية التي تقع خارج حدود التواصل الاعتيادي واليومي.

إن قلب الموضوعة والأفق يمكن أن يكشف البنية التخييلية المتجسدة في النص بطريقتين مختلفتين: فمن جهة أولى، يتمّ ذلك عبر القلب «العمودي» الذي يركّز الانتباه على الطبقات اللفظية والمستويات المتمفصلة، وهكذا فهو يمنحها استقلالاً جمالياً نسبياً يتجاوز الوظيفة الجمالية، ومن جهة ثانية، يتمّ ذلك عبر القلب «الأفقي» ضمن عالم المعنى. ومادام مبدأ النص التخييلي نفسه هو إمكانية قلب الموضوعة والأفق، فإن مستويات البنية التخييلية كلّها ليست وسائل حسب، وإنما هي أيضاً لحظات النص التخييلي نفسها. ومع ذلك، فإن مستوى المعنى هو المستوى الأكثر حسماً بالنسبة للأبنية التخييلية. وفيما يتعلق بالمعنى فقط، أو ـ من منظور معاكس ـ فيما يتعلق بأفق المعنى، تحقق جميع مستويات البنية التخييلية وظيفتها. وعلاوة على ذلك، فإن هذا المستوى هو الذي يبيّن التوترات الانفعالية والمشاعر التي يجرّبها القارئ وتسهم فيه المستويات النصية برمتها. إن المستوى المفهومي للنص التخييلي هو الأساس «النثري» حتى بالنسبة للتحويلات الوافرة جداً إلى الوهم المرجعي. وإذا ما وضعنا المستوى المفهومي للنص التخييلي نصب أعيننا، فسنكون قادرين على تحديد بعده الانفعالي على نحو ملائم. وهذا هو السبب في أن الضرر الذي يلحق بذلك النوع من النصوص التخييلية الذي يعتمد على التلقي شبه التداولي إنما هو ضرر ناجم عن قلب البؤرة من الوهم الذاتي الذي يخلقه القارئ إلى تشفير مفهومي معتدل. يكشف هذا القلب فائض التلقي الذي لا يعزّزه بناء العمل وتلفّظه، والذي يكشف، بناء على ذلك، هشاشة البناء المفهومي الذي أخفاه القارئ بثوابته الخاصة. إن قلب المنظور من الوهم الموضوعاتي وفعل التصوّر الأفقي إلى التصوّر الموضوعاتي والوهم الأفقي يستدعي، بادئ ذي بدء، وعيَ القارئ بالاستخدام شبه المرجعي للغة بوصفه استخداماً ذاتيَّ المرجع، ويستدعي، ثانياً، فهمَه للنص التخييلي بوصفه تنظيماً معيناً من المخططات هدفه تنظيم التجربة. إن الملَكَةَ الخاصة التي

يتطلبها هذا النوع من التلقي ـ الذي يتكوّن من ربط جزء تخييلي معين بمخطط مفهومي ـ وُصفتْ بالتفصيل في كتاب كانط **نقد ملَكَة الحكم** Critique of Judgment. وفي النصوص التخييلية، تخضع قوة ملكة الحكم ـ التي تمكننا من إدراك الجزئي بوصفه مظهراً للكلي (وهو ما يسميه كانط «الحكم التأملي») ـ إلى مِرانٍ متواصل(8). وهذا ما مكّن من منح قراءة النص التخييلي أهميةً تتجاوز ميدانيْ التخييل وعلم الجمال.

كذلك، فإن ملكة الحكم مطلوبة من أجل اكتشاف العلاقات بين المخطط والتحقق اللذين يقدمهما النص نفسه، ومن أجل اكتشاف التصورات الضمنية التي توجّه البنية الخطية للنص. وأن نوجّه أنفسنا مع نصٍّ ما هو أن نكون قادرين على أن نضع المادة التي نواجهها في فعل القراءة في علاقة بالمفاهيم التي تنظّم السياق المعطى. ووحدها قراءة النص من حيث مفاهيمُه التنظيميةُ تجيز لنا تحويل البنية الخطية للنص إلى بنية ذات طبقات متعددة، وتجيز لنا رؤية النص التخييلي كسلسلة متصلة وتراتبية من التنظيمات من أجل تجريبها. وهكذا، يمكن أن يُدرَك النص بوصفه حشداً من البنى المتواشجة، التي تتبع نظاماً خطياً ابتدائياً ونظاماً معقّداً غايةَ التعقيد. إن إدراك هذا النظام الثنائي يشكّل أساس ما يمكن أن يسمى الشعرية المحايثة للنص.

يخضع تمظهر الجزئي في النص التخييلي، دائماً، إلى قلب مفهومي: فمن جهة أولى، توجّه المفاهيم البارزة نظرتنا للجزئي، ومن جهة ثانية، يكشف الجزئي هذه المفاهيم في ضوء معين، واضعاً إياها بمقابل الخلفية الخاصة لتجربتنا في القراءة. إن النص، في بنيته الخطية، هو الذي يشكّل، أولاً، فهمنا

(8) *Kritik der Urteilskraft*, ed. K. Vorl?nder (Hamburg, 1959), p.15.

«إن ملكة الحكم هي القابلية على إدراك الجزئي بوصفه متضمَّناً في الكلي. وإذا ما عُيِّنَ الكلي (القاعدة، المبدأ، القانون)، فإن ملكة الحكم ـ التي تصنّف الجزئي... ـ تتحدّد. ولكن، إذا ما عُيِّنَ الجزئي الذي يجب أن يوجد فيه الكلي، فإن ملكة الحكم تكون مجرد تأمّل» [ترجمة المؤلف].

للعلاقات المفهومية التي يقدمها النص ويتضمنها. ولكن، يتعيّن على ملكة الحكم لدى القارئ أن تتخطّى هذه البنية الخطية. إذ ينبغي أن يُنظَرَ إلى الخطية النصية من حيث علاقتها بالتنظيم المفهومي التراتبي للنص بوصفه كلاً. يؤوّل النصُّ نفسَه عن طريق التعبير عن بنيته التراتبية لفظياً، وعن طريق تزويد القارئ بصيغة للقراءة. يبنى البعد الإدراكي للنص على طبقات مختلفة للمعنى، وتُنظَّم البنية المفهومية على أنها تراتبية مفهومية للمعاني(9). وقد يحدس القارئ هذا التنظيم المفهومي في أثناء الانتشار الخطي للنص، في حين قد تحدد البنية الخطية، من ناحيتها، تأويلَ البنية المفهومية وتبئيرها focalization. إن هذا التبئير - الذي كان عنصراً مهماً في النصوص التداولية حيث يلقي ضوءاً على حالات خارجية معينة - يكشف التوجّه المفهومي للنص التخييلي. وعلى أية حال، فبعد القراءة الثانية فقط، يكون من الممكن قلب منظورنا على النص: فبينما نظرنا إليه، في المقام الأول، على أنه نصٌّ يتحرك باتجاه إظهار نظامه تدريجياً، نرى إليه الآن رؤية استرجاعية ضمن إطار النظام. وفقط حينما تُدَعَّم التعبيرات الاستهلالية لنص ما بتعبيرات ختامية موازية، يمكن للمنظور المتّجه من النص التخييلي إلى الوهم أن ينقلب بطريقة يصبح بها النص التخييلي نفسه، الآن، مدرَكاً بمقابل خلفية الوهم المرجعي. وفي أثناء قراءة النص للمرة الثانية، يكون القارئ - في أية لحظة من لحظات فعل القراءة - قادراً على أن يضع الجزء المعطى من النص ليس، فقط، في علاقته بسياقه في اليمين - أي ذلك القسم من النص الذي قرئ سابقاً - وإنما في علاقته بسياقه في اليسار أيضاً، أي ذلك القسم الذي لم يُقرَأ بعد. وفقط حينما يتّحد السياقان، يمكن للجزء المنعزل أن يُرى ضمن السياق المتكامل، وأن يُموضَع ضمن التراتبية المفهومية. وهكذا، تتجه القراءة الثانية من التلقي شبه التداولي الذي ينتجه الوهم إلى تلقي النص التخييلي بحد ذاته، مادامت السمة

(9) كان إنغاردن أول من طوّر هذه الفكرة بالتفصيل، انظر:

Das Literarische Kunstwerk, 3rd ed. (Tübingen, 1965), especially chap. 2: "Der Aufbau des literarischen Werks," pp.25ff, in English, *The Literary Work of Art,* trans. George Grabowicz (Evanston, III., 1973).

المبتدَعة في النص التخييلي تخضع، حينذاك فقط، إلى الحكم النقدي للقارئ[10].

بينما يجب أن تُفهَم النصوص التداولية من حيث القصد الواقع فيما وراء النص، تتطلب النصوص التخييلية الذاتية المرجع تحليلاً للنص بحد ذاته. إن الخطوة من تلقي النصوص التداولية إلى دراسة النصوص التخييلية يمكن أن توصف استعارياً كخطوة من مستوى ذي بعدين إلى فضاء ثلاثي الأبعاد. وباستخدام استعارة الهندسة الإقليدية التي تبنى على ظهور سلسلة من الأبعاد الجديدة من النقطة إلى الخط، ومن الخط إلى المستوي، ومن المستوي إلى الفضاء الثلاثي الأبعاد، ومن ثمّ إلى الفضاء المتعدد الأبعاد، يمكن أن يعدّ المرء، تقريباً، الكلماتِ نقاطاً نصيةً، وارتباطَها بالجمل خطّاً نصياً، وتأليفَها على مستوى المعنى مستوياً نصياً. وفي ضوء هذا، يبدو النص التخييلي فضاءً نصياً حيث يرتبط كل عنصر نصّي بالعناصر الأخرى كلها، مادامت سمة المرجعية الزائفة للنصوص التخييلية تفترض سلفاً أن كلَّ مفهوم يُنظَر إليه بمقابل خلفية المفاهيم الأخرى برمتها[11]. إن النص بوصفه فضاء نصياً حيث تزداد العلاقات

---

(10) تحقق القراءة الثانية فقط متطلبات ما سمّاه نيتشة الفن الفيلولوجي للقراءة المتأنية. فقد كتب في مقدمة كتابه **الفجر** Morgenrote [صدر هذا الكتاب سنة 1881، وعنوانه مأخوذ من مقطع من كتب **الفيدا**: «ثمة أفجار كثيرة لمّا تطلع بعدُ»، (المترجمان)] ما يأتي: «تعلّمنا الفيلولوجيا كيف نقرأ جيداً، حيث تتبدى لنا المعاني بروية، وشمول، وعمق، وعناية؛ تاركين الأبواب الخلفية مفتوحةً، وقارئين بتدبّر، بأصابع وعيون حسّاسة»...

(Friedrich Nietzsche: Werke in deri B?nden, ed. K. Schlechta [Munich, 1954], 1: 1016).

(11) إن هذه العلاقة المتبادلة والمعقدة للعناصر النصية بأسرها تصبح علاقة إشكالية بالنسبة للمؤلف كلما كان واعياً بها. ويصف فلوبير، في تعليقاته على كتابة روايته **مدام بوفاري** Madame Bovary، مشكلة المؤلف الذي يصبح قارئ نصّه الخاص، في حين أنه ما يزال ينجزه: «بينما أنا أنسخ، وأصحح، وأشطب الجزء الأول من رواية **مدام بوفاري**، وخزتني عيناي. وبودي، بلمحة عين واحدة، أن أقرأ هذه الصفحات الثماني والخمسين، وأن أستوعبها بكل تفصيلاتها في فكرة واحدة» (رسالة إلى لويزا كوليه، مؤرخة في 22 تموز 1852، **في مقتطفات من المراسلة أو مقدمة لحياة كاتب**، تحرير ج. بوليم باريس، 1963 ص83). إن للمؤلف فضلاً عن القارئ سيطرةً محدودةً، فقط، على العمل التخييلي.

الكامنة بشكل لانهائي هو ـ من منظور القارئ ـ فضاء أو وسط للتأمل[12]، الذي قد يستكشفه القارئ أكثر فأكثر، ولكن من دون أن يستنفدَه[13]. وهذا هو السبب في أن استيعاب النصوص التخييلية لا يمكن، أبداً، أن يوضع له حدٌّ. إن ما قاله فاليري عن عملية كتابة النصوص الشعرية ـ أي أنها لا يمكن أن تنتهي أبداً، وإنما يمكن أن توقَّف حسب ـ ينطبق على عملية التلقي أيضاً. فعملية التلقي مقيّدة، فقط، بقابلية القارئ على استيعاب العلاقات اللانهائية التي تشكّل المعنى المتكامل لنص تخييلي ما. إن الحدود التي يخضع لها التلقي هي، من جهة أولى، حدود ناشئة عن الإدراك الذاتي للقارئ وملكة حكمه، وهي من جهة ثانية قيود يفرضها الموقف التاريخي الذي يُقرَأ النص في ظلّه.

رغم أن عمل التلقي لا يمكن أن يصل إلى نهاية أبداً، فليس من الضروري أن يخضع إلى الاعتباطية. ولابدّ لتلقي نص تخييلي ما من أن يتّبع منهجاً معيناً إذا ما أردنا إدراك غنى العلاقات التي ينتظمها النص. فثمة جوانب في النصوص التخييلية يمكن أن تُفسَّر، فقط، عن طريق عملية منهجية للتلقي تبنى على نظرية في التخييل، وليس عن طريق مقترب تداولي سابق على النظرية. إن عدد ونمط العلاقات التي يمكن أن توجد في نص تخييلي هو عدد ونمط محددان، فهما يخضعان إلى الحدود المتميزة للنص التخييلي، وإلى قالبه البنيوي. ورغم أن القارئ الذي يتحرّى النص يكتشف حشداً من العلاقات الموضوعاتية وإمكانيات تخصّ العلاقات اللاموضوعاتية، فإن حدود النص التخييلي محددة على نحو جلي. إن ما يميّز التخييل، بشكل أساسي، من تجربة الحياة الحقيقية هو حقيقة

---

(12) يقدّم والتر بنيامين، في أطروحته للدكتوراه التي عنوانها *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (Bern, 1920)*، هذا المصطلح بغية وصف نظرية فريدريك شليغل في التلقي. ورغم أن الأعمال المتأخرة كانت قد أهملت أثر هذه الأطروحة، فإن تحليلها الشامل والعميق للنظريات الرومانسية في التلقي مايزال يزودنا بأساس ثرّ بالنسبة لتطوير نظرية حديثة في القراءة.

(13) انظر الطبعة الخاصة من *Esprit* 12 (1974), entitled *Lecture I: L'Espace du texte*، تبيّن مقالة جان ريكاردو «الثورة النصيّة» (ص927 ـ 945)، كيف يمكن أن تثير الأشكال الجديدة من الأدب أشكالاً جديدة من القراءة.

أن «الموضوعة»، في الحياة اليومية، تُدرَك بمقابل أفق الاحتمالات الخارجية التي يجب أن تطابقها، في حين، في العالم التخييلي ـ الذي يسهم فيه القارئ عن طريق المشاركة في موقف تخييلي ما ـ تكون العلاقة بين الموضوعة والأفق محددة سلفاً بوساطة البنية النصية المهمة. وفي أثناء المشاركة في عالم التخييل والوهم الذي تثيره، يعيش القارئ في عالم ذي أهمية كبيرة لا تعطّله ـ على العكس من تجربته اليومية ـ الجوانب غير المهمة من الواقع. في النص التخييلي، يسهم حتى الاحتمال في المخطط الإجمالي. وعندما يحطّم الاحتمالُ الأوهامَ، فإنه يحطّمها بدافع إثارة الأوهام الثانوية. وعلى قارئ النص التخييلي أن يقرَّ بأن للنصوص التخييلية أساساً نظرياً. وفي هذه الحالة يكون لكل شيء في النص التخييلي ادّعاء بالأهمية.

إن التنقل بين التحديد واللاتحديد يحدد شكلَ النص ويشكّل مخططه المهيمن، الذي يحدد سلفاً عملية التلقي، لاسيما الجزء المتعلق بالقارىء الضمني[14]. وبأي حال، يثير النص مخططاتٍ ثانويةً لانهائيةً بعيداً عن تلك المخططات التي يحددها تصميمها البنيوي الرئيس. ويمكن للقارئ أن يبنيَ عدداً لانهائياً من تلك المخططات من منظور قراءته الخاصة، وهكذا يجب أن ترتبط المخططات دائماً بالقالب البنيوي للنص. إن الادعاء بأن النص يفرض مخططه المهيمن الخاص له نتيجة وهي: إن الأجزاء الغامضة أو اللامحددة لنص ما لا يعود بالإمكان عدُّها تعلاّتٍ بالنسبة لإبداعية القارئ. ويجب النظر إليها في وظيفتها بوصفها تعديلات على المخطط الإجمالي. وعلى القارئ أن يدرك هذه التعديلات حينما يتابع العلاقات النصية بين التحديد واللاتحديد. وهذه هي النقطة التي تختلف فيها مجادلتنا عن جمالية التلقي لدى فولفغانغ آيزر التي طوّرها في مقالتيه «عملية القراءة» و «واقع النص التخييلي»[15] وبمقابل العدد الواسع من الدراسات في الجوانب التاريخية والاجتماعية لاستجابة القارئ، يركّز مقترب آيزر

(14) فيما يتصل بالعلاقة بين التحديد واللاتحديد، انظر مقالتي:
"Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten", p.240.

(15) انظر: فولفغانغ آيزر، «عملية القراءة: مقترب ظاهراتي»، في كتاب **القارىء الضمني** (بالتيمور، 1974)، ص285: «يثير النص توقعات معينة نسقطها عليه تباعاً بطريقة =

الظاهراتي على فعل التلقي بحد ذاته؛ وبذلك يضيف بعداً جديداً إلى جماليات التلقي. وبهذا الصدد، تشايع مجادلتي، كما هي مقدَّمة هنا، آيزر. والموضع الذي أختلف فيه عن آيزر إنما يكمن في تصوّري للنص كونه يشكّل لذاته قالباً بنيوياً ينبغي أن تُحال عليه البنى الثانوية برمتها. ومن جهة ثانية، يعدُّ آيزر بناء المعنى إنجازاً مبتكراً للقارئ(16). وهو يصفه بأنه فعل إبداعي أساساً، يملأ القارئ عبره فجواتِ اللاتحديد وفراغاته معتمداً على قوة خياله. وبتحقيق النص بوساطة تكوين تجمعات متغيرة دائماً، يُستدرَج القارئ إلى النص التخييلي ليجربه كنوع من أنواع «الواقع» المعقد. وبالنسبة لآيزر، تكمن التجربة الجمالية للنص التخييلي في عملية خلق الأوهام وتحطيمها، وفي الوقت نفسه تكمن في عملية تشكيل «مجازات» المعنى وحلِّها. وبالانطلاق، بهذه الكيفية من مرحلة اللاتحديد أو الغموض، يجرّب القارئ، على نحو متزامن، تلقّيه المثمر إضافة إلى «واقع نصّي» لا يتوافق أبداً مع معنى معين، وإنما يتطور ضمن إطار المنظورات المتغيرة باستمرار(17).

= نختزل بها الإمكانيات الدلالية المتعددة إلى تأويل مفرد متلائم مع التوقعات المثارة، وهكذا نستخلص معنى تشكّلياً فردياً. إن الطبيعة الدلالية المتعددة للنص وتكوين القارئ للوهم هما عاملان متعارضان». . وعلى ذلك، فإن بناء المعنى هو جزء من تشكيل الأوهام من خلال القراءة. وفي هذا السياق، من المهم الإشارة، على أية حال، إلى أن اختزال الإمكان الدلالي للنص هو جزء سابق من العملية الأولية من التلقي التداولي. وإن القابلية على اختزال هذا الإمكان الدلالي مفترضة سلفاً من التواصل بأسره. انظر أيضاً، مقالة آيزر: «واقع النص التخييلي: مقترب وظيفي للأدب»، مجلة التاريخ الأدبي الجديد، عدد7 (1975)، ص7 ـ 38.

(16) انظر، **القارئ الضمني**، ص290: «في اللحظة التي نحاول فيها فرض نموذج متماسك على النص، تظهر التعارضات للعيان. وهذه التعارضات هي، بما هي كذلك، الوجه الآخر من العملة التأويلية، وهي النتاج الإلزامي للعملية التي تخلق التعارضات من خلال محاولة تجنّبه. وإن حضورها نفسه هو الذي يجتذبنا إلى النص مجبراً إيانا على إجراء اختبار إبداعي ليس، فقط، للنص وإنما لأنفسنا أيضاً».

(17) إن عملية التلقي ذات طبيعة مختلفة إلى حد بعيد، فهي أما أن تعتمد على النص المقروء بهدوء أو على النص المقروء جهاراً على جمهور ما. وبينما ترتكز قراءة هادئة على لغة مكتوبة حسب، فإن قراءةً بصوتٍ عالٍ تضفي نبراً وتنغيماً معينين. وبذلك، تختزل القراءة المعنى التشكلي إلى شكل خاص. ولكن هذا الاختزال ـ الذي يقيّد إمكانيات التأويل ـ هو الذي يلفت الانتباه إلى الوجود الفعلي للإمكانيات الأخرى.

إن مجادلة آيزر مثيرة ومؤثرة في دقتها وتبصّرها الظاهراتي، مع أنها تمنح أهمية بالغة لفعالية القارئ الإبداعية. فنظرية آيزر نظرية في متغيرات التلقي، وهي تركن إلى الثوابت من جانب النص فقط. ومادام آيزر لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثوابت والمتغيرات في عملية التلقي نفسها، فإن نظريته تتركنا في بقعة اللاتحديد التي تفسّر التذبذب بين النظرية الشكلية والمضمونية. إن نظرية ما تعنى، فقط، بالعناصر المتغيرة للتلقي لا يمكنها أن تتجاوز التصريح بأن التلقي، في كل وقت، هو ثمرة متغيرات معقدة. وإن النماذج الأثيرة لدى آيزر هي روايات جويس حيث تُقصى ثوابت تلقيها التي كانت الأساس بالنسبة للنصوص التخييلية التقليدية. وفيها يطابق حلُّ البطل الموقفَ المنفصل للراوي والقارئ. وفي هذه الحالة، حتى إذا كانت نظرية متغيرات التلقي تبدو ملائمة لتوضيح شرائط التجربة الجمالية، فإن هذه النظرية تبدو غير كافية بقدر تعلّق الأمر بالنص التخييلي التقليدي.

تعمّي نظرية آيزر ما يُعدُّ، بالنسبة لي، السمة المميزة للنص التخييلي: أي قابليته على مَفْصَلَةِ نظام المنظورات الذي يزوّدنا بتجربة مختلفة جذرياً عن تجربة الحياة اليومية. فبينما يمكن الحصول، فقط، على «الموضوعة» ـ في الحياة الفعلية ـ عن طريق تجريدها، بشكل جديد دائماً، من سياق يقوم مقام خلفية بالنسبة لما هو بؤرة الاهتمام، فإن قارئ النص التخييلي يجرّب علاقة متأسسة سلفاً للموضوعة والأفق يقدمها النص نفسه. تشكّل هذه العلاقةُ «الموضوعَ» أو «الموضوعةَ» للعمل. ويزودنا النص التخييلي بإمكانيته الخاصة لتجربة القراءة لا بوصفه واقعاً، وإنما بوصفه لاواقعاً، أو بشكل أدقّ، يزودنا بإمكانيته الخاصة لإعادة بَنْيَنَةِ النماذج الممكنة للتجربة. وهذا هو السبب في أن القراءة شبه التداولية، التي تكوّن الأوهام، يجب أن تُصَحَّحَ ليس فقط عن طريق قراءة مختلفة، وإنما أيضاً عن طريق شكل التلقي الذي يعترف بسمة المرجعية الذاتية للنص التخييلي. وحينذاك فقط، يكشف النصُّ بعدَ التأويل الذاتي الخاص به، الذي يجب أن يرتبط به تأويل القارئ في المقام الأول، ويعرض اختلال توازنه المقصود للتحديد واللاتحديد الذي يتحطم عندما تملأ إبداعية القارئ الخاصة الفجوات النصية. إن اختلال التوازن المتأصل في النص هو الذي يوجّه اهتمام

القارئ الضمني في الموقف التخييلي لعملية التواصل.

إن ما كنتُ أسمّيه «المخطط المهيمن» للنص هو تمظهر دينامية موضوعاتية من خلال الكشف التدريجي لعدد معين من السياقات المتعاقبة، كما في الدينامية الممتدة للرواية، أو من خلال الوجود المتلازم للسياقات المتزامنة، كما في الدينامية المكثّفة للشعر. وبوساطة البناء اللفظي لمخطط مهيمن، ومن خلال هذا البناء فقط، يزودنا النص التخييلي بتجربة لا ينبغي أن تُستمدَّ من واقع خارج النص، بل من واقع متضمن في العالم الجمالي المفعم بالمعنى للعمل نفسه. ينبغي التشديد على أن النظرات المخططة للنصوص التخييلية لا تطابق تلك النظرات المخططة في الحياة اليومية: أي يجب أن تكون النظرات المخططة مرسومة في النص حيث تكون لها وظائفها النصية الخاصة. إن كتابة نص تخييلي خلّاق تؤسس ـ أو على الأقل تختبر ـ أنظمة جديدة من المنظورات(18). فعالم النص التخييلي عالم تنافسيّ بين نظرات جديدة وطرائق جديدة لتقديمها. وهكذا، قد نعدّ النص التخييلي مشكِّلاً لأفق حياتنا اليومية عن طريق تزويده إيانا بنماذج جديدة من أجل تنظيم تجربتنا.

يمكننا أن نفهم، تمام الفهم، المخطط المهيمن لنص تخييلي، فقط عن طريق إيلاء اهتمام دقيق بالبنى النصية، وعن طريق وضع طبيعته المرجعية الذاتية نصب أعيننا. يشدّد آيزر أيضاً على طبيعة المرجعية الذاتية للخطاب التخييلي. وعلى أية حال، فبالنسبة إليه، ليس هذا هدف الخطاب التخييلي، وإنما نقطة انطلاقه: «إن طبيعة الانعكاس الذاتي للخطاب التخييلي تزوّد الخيال بالشرائط الضرورية لإنتاج الموضوع الخيالي»(19) ويعدّ آيزر «استثارة الظواهر غير

---

(18) إن تعريف فلوبير الجديد للأسلوب بوصفه «طريقةً مطلقةً لرؤية الأشياء» (رسالة إلى لويزا كوليه، مؤرخة في 16 كانون الثاني 1852، في **مقتطفات من المراسلة**، ص63) يمكن أن يُستثنى من أي معنىً ميتافيزيقي ويؤولَ على أنه توخٍّ تحرير الكتابة من الأنظمة المقولبة للمنظورات وصيغها اللفظية المبتذلة (كليشهات) والمطابقة لها.

(19) "Die Wirklichkeit der Fiktion," in R. Warning, ed., *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (Munich, 1975), p.292.

من أجل نسخة مترجمة ومنقحة لهذه المقالة انظر: «واقع النص التخييلي».

الحاضرة أو الغائبة» الإنجازَ الخاص لسمة المرجعية الذاتية[20]. لكن هذه السمة الخاصة ليست فريدة بالنسبة للنصوص التخييلية؛ لأن التاريخ الرسمي يثير أيضاً الظواهر «الغائبة». إن هذا التصوّر لسمة المرجعية الذاتية ـ الذي هو بالنسبة لآيزر ذو أهمية بقدر ما يزودنا بالشرائط الضرورية للتلقي الإبداعي ـ هو تصوّر ذو أهمية كبرى لفهم النصوص التخييلية. وهكذا، لا يعود بمكنة النص التخييلي أن يُنظَر إليه على أنه «حدث» يجب أن ينظّمه القارئ وأن يعطيَه معنىً، بل بالعكس، يجب أن يعدّ المظهر الاستثنائي من مظاهر التنظيم المعقد تقريباً للتصورات التي تشكّل مخططه الإجمالي، وتقدمه نموذجاً للتجربة. وفي هذه الحالة، يكتسب اللاتحديد واللاتمام والطبيعة المتشظّية للنص التخييلي منزلة نظرية لم يكن بالإمكان أن تحرزها إذا ما أخذنا فعالية القارئ الإبداعية بعين الاعتبار فقط[21]. يمكن لـ(النص المفتوح opera operta) فقط أن ينال قراءته الملائمة عندما يتحوّل، على نحو مبتسر، وبوساطة قراءة شبه تداولية، إلى ما قد يظهر على أنه «صورة للمعنى» مكتملة. وفقط عبر تغيير القراءة شبه التداولية إلى قراءة انعكاسية، يمكن لجوانب العمل برمتها، إضافة إلى انفتاحه المحتمل، أن تؤخذ بعين الاعتبار. لقد انتقد بيير ماشيري ـ في دراسته **نحو نظرية للإنتاج الأدبي**، ومن منظور الإنتاج الأدبي ـ نظرية أمبرتو إيكو في النص المفتوح، والدور الذي تعزوه إلى تكملة القارئ الخلاّقة[22]. ويبدو أن مقترب آيزر الأكثر تطوّراً لا يسلم من هذا الانتقاد: «إن ما هو غير محدد في كتاب معيّن لا ينبغي أن يُعَدَّ شاغراً يجب ملؤه، ونقصاً يجب تعويضه. فنحن لا نعنى بفقدان مؤقت قد

---

(20) "Die Wirklichkeit der Fiktion," p.291.

(21) وفي هذا السياق، اقترح كارل مورر تمييزاً مهماً بين «فجوات المعلومات» و «الفضاءات الفارغة» التي يجب أن يملأها القارئ ("Formen des Lesens") وهو بحث مقدّم في: Tagung des Deutschen Romanistenverbandes, October 1975, in Mannheim وعلى أية حال، ينبغي أن يشار إلى أنه حتى «الانفتاح» الروائي يفترض سلفاً مبدأ «التمام» الروائي.

(22) *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1970); *Opera aperta* (Milan, 1962).

نهتمُّ به بشكل محدد. ويتعيّن علينا أن نعترف بالمنزلة الضرورية لكل شيء «غير مقول unsaid في عمل معين»(23).

يجب تعزيز تلقي النصوص التخييلية بتوجيه نظري يتيح لنا رؤية متضمنات الفجوات والتعارضات النصية. فالنصوص التخييلية تدعو القارئ إلى بناء نظرات مخططة اختبارية تتجاوز أفق حياته اليومية، وتفضي به إلى تجاربَ جديدةٍ.

إن طبيعة المرجعية الذاتية لنص تخييلي تستدعي من القارئ رؤية بناه الشكلية بمقابل أفق بناه المضمونية. وفي أثناء قراءة نص تخييلي، على القارئ أن يتأمل سمة المرجعية الزائفة لمضمونه، وأن يحيل المضمون على التصورات التي يبديها النص نفسه. وهكذا يؤدي الشكل دوراً مهيمناً في النصوص التخييلية، مادام يحدد بنيتها ونمط الاستجابة التي تثيرها. وبغيةَ تجنّب إساءات الفهم الممكنة، يتعين على هذه المجادلة أن تتضح أكثر فأكثر. لا يمكن أن يُرَدَّ الجانب الشكلي للنص التخييلي إلى جماليات الشكل-التي تشايع مذهب الفن للفن، ولا إلى مفهوم نظام بنيوي محايث على نحو صارم. فطبيعة الشكل التخييلي تحددها وظيفتها الخاصة في تنظيم التصورات بوصفها مخططات كامنة لتنظيم التجربة. إن التمثيل التخييلي ـ وهنا أتفق مع آيزر ـ ليس تمثيلاً للعالم، وإنما هو تمثيل للأشكال الممكنة لتنظيم التجربة.

إن مدلول النص التخييلي هو مدلول دالٌّ من حيث شكله. وهذا لا يتضمن ولا يقصي العلاقة المحاكاتية لـ «المدلول» بالواقع. فالنصوص التخييلية أوسع مدىً من النصوص المرجعية، مادامت تُظهر أشكال تجربة «ممكنة» وتجسّدها كنظرات مخططة. وعن طريق الارتداد الانعكاسي فقط من الوهم المحاكاتي ـ الذي تنتجه قراءة شبه تداولية ـ إلى النص التخييلي وتمفصله المرجعي الزائف، يتكشّف الجانب الشكلي من النص التخييلي.

بينما توجد نصوص تخييلية تفترض سلفاً قراءة شبه تداولية مباشرة، ثمة نصوص يتطلب شكلها قراءة انعكاسية. إن روايات مثل **التربية العاطفية** لفلوبير

(23) *Pour une théorie de la production littéraire*, p. 103.

والبحث عن الزمن المفقود لبروست **والجبل السحري** Der Zauberberg لتوماس مان يتكشف معناها من أفق قراءة ثانية فقط، وهكذا فهي تحيل تأليفها على موضوعتها نفسها. وفي هذه الروايات، فإن الدافع الأول والمألوف للقارئ والذي يجب أن تنقله، دائماً، حركة التلقي المتجهة داخل النص، هذا الدافع يتعرض للكبح من طريقة التأليف نفسها. ينطبق هذا الإجراء، قبل كل شيء، على شعراء مثل ملارميه الذي نظّم نصّه التخييلي بطريقة تقصي أية قراءة شبه تداولية. وقد عدَّ القراءات شبه التداولية قراءات غير وافية تماماً، وبرويّةٍ ألّف ملارميه قصائده، كونها نصوصاً تخييلية، بانتهاج تصوّر بالغ التطوّر لفعل التخييل الذي ما يزال ساريَ المفعول إلى اليوم. وبالنسبة لملارميه، يرتبط التخييل والانعكاس على نحو متلازم، وتطابق شعرية قصائده هذا التصوّر. وفي قصائده، تؤخّر التقنية التركيبية في الإرجاء، والمتحدة مع غموض دلالي، التحوّلَ من الدال إلى المدلول، وتلفت الانتباه إلى اللغة نفسها بوصفها وسيطاً شعرياً. وقصائده نماذج لما كنّا أسميناه قلب العلاقة بين الموضوعة والأفق. إن الموضوعة ـ التي تظهر في قصائد ملارميه بمقابل أفق المعنى ـ هي تجسيد للفعل اللفظي بحد ذاته. وحينذاك فقط، وفي عملية قلب مستمرة، ينبثق المعنى السياقي الذي لا يمكنه، بأيّ حال، أن يكون منفصلاً عن بنيته اللفظية. وإضافة إلى الإرجاء التركيبي والغموض الدلالي اللذين يجب أن يُقصَيا في عملية بناء سياق المعنى، يكون السلب وسيلة أخرى تُعدُّ أساسيةً بالنسبة لشعرية ملارميه في المرجعية الذاتية. وبدلاً من إثارة الوهم المرجعي، يعود السلب في النص التخييلي إلى المخطط الخالص للهيأة المفهومية من دون أية مكانة مرجعية[24].

تؤشر نظرية ملارميه بدايةَ تقليدٍ يَعُدُّ المرجعية الذاتية سمة أساسية للنص التخييلي؛ وبذلك فهي تستثني كلَّ إمكانية لقراءة شبه تداولية. إن حقيقة أن النص التخييلي الحديث لا يمكنه أن يتحوّل، أكثر فأكثر، إلى مجرد وهم، لا يجب أن

(24) من أجل الاطلاع على مناقشة أكثر تفصيلاً، انظر مقالتي:
"Position and Negation in Mallarmé's 'Prose pour des Esseintes,'" in *Yale French Studies*, no.54 (1977), 117.

تُعدّ فعلَ استفزاز ينبغي أن يحثَّ القارىء على مقاربة شبه مرجعية من خلال جهوده الإبداعية الخاصة. وبدلاً من ذلك، يكون دوره إنجازَ حركة التلقي الانعكاسية التي تَتَبَنْيَنُ سلفاً عن طريق شكل النص التخييلي نفسه. وعلى وجه الحصر، ستمكّننا صيغة القراءة التي تتجاوز التلقي شبه التداولي من إدراك الشكل الحديث للنص التخييلي على نحو خاص. إن النصوص الوصفية لفرانسِس بونج - التي تتحد فيها تجربة الموضوعات مع تجربة اللغة - إضافة إلى الألعاب اللفظية في الروايات الأحدث لكل من كلود سيمون وجان ريكاردو وفيليب سولرز تتبع هذا التقليد، ولا يمكن تصوّرها من دون نظرية ملارميه في النص التخييلي. وفيما سبق، كانت جيرترود شتاين تتبع، قبل جويس، مفهوم النص التخييلي هذا. وعلى سبيل المثال، ففي النصوص اللغزية القصيرة في عمل Tender Buttons لجيرترودشتاين لا يمكن للمعنى أن يبنى عن طريق تأسيس المرجع، وإنما فقط عن طريق التفكير في الانفتاح المرجعي بوصفه أفقاً لتنظيم تركيبي شكلي للمفاهيم، الذي هو الموضوعة الشعرية للنص. إن المادة الدلالية تتفكّك، على نحو ذي مغزى، من أجل تأكيد القوة التنظيمية للغة على المستوى التركيبي ودوره الأولي في تشكّل النص.

وعن طريق استكشاف إمكانيات النص التخييلي، يطالب الأدبُ التجريبي القارئ بصيغ جديدة للقراءة؛ وبذلك تزداد ذخيرة التلقي. إن إجراءات القراءة الجديدة التي يتطلبها النص التخييلي التجريبي الحديث، ويتطلبها التقدّم في حقل النظرية كذلك، تزوّدنا بمقتربات جديدة للنص التخييلي القديم أيضاً، وهكذا تمكّننا من توسيع تجربتنا للنصوص الأدبية.

ترجمة إنجي كروسمان وثكلا زاكراو

فولفغانغ آيزر

التفاعل بين النص والقارئ(*)

ما هو أساسيّ بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا هو السبب الذي جعل النظرية الظاهراتية للفن تولي، على نحو لافت للنظر، اهتماماً لحقيقة أن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تعنى ليس فقط بالنص الفعلي، وإنما أيضاً، وبدرجة مساوية، بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص. فالنص نفسه يعرض، ببساطة، «جوانب مخططة»[1] من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل.

ومن هنا، بوسعنا أن نستنتج أن للعمل الأدبي قطبين، ويمكن تسميتهما بالقطب الفني artistic والقطب الجمالي aesthetic: فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وبالنظر إلى هذه

(*) تتضمن هذه المقالة بضعة أفكار عالجتُها باستيعاب ضافٍ في كتابي **فعل القراءة: نظرية الاستجابة الجمالية**.

The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (The Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1978).

(1) Roman Ingarden, *The literary Work of Art*, trans., George G. Grabowicz (Evanston, III. 1973), pp.276ff.

القطبية، فإنه من الواضح أن العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعليّ، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين. فالعمل، من حيث طبيعته، موجود وجوداً فعلياً وبشكل محتوم، كما لا يمكنه أن يُختزل إلى واقعية النص أو إلى ذاتية القارئ، ومن وجوده الفعلي هذا تنشأ ديناميته. وحين يمرّ القارئ بمنظورات متنوعة يعرضها النص، ويربط نظرات ونماذج مختلفة بعضها ببعض، فإنه يحرك العمل، ويحرك نفسه أيضاً.

إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فإن تحققه هو، بشكل واضح، نتيجة تفاعل الاثنين، كذلك فإن التركيز الكلي على تقنيات المؤلف أو نفسية القارئ سيكشف لنا، بشكل ضئيل، عن عملية القراءة نفسها. وليس هذا إنكاراً للأهمية الأساسية لكل من القطبين، إنه ببساطة إذا ما فاتت المرءَ رؤيةُ العلاقة، فستفوته رؤية العمل الفعلي. ورغم استعمالات التحليل المنفصل، فهذا التحليل سيكون حاسماً إذا ما كانت العلاقة علاقة مرسِل بمتسلّم؛ لأن هذا سيفترض سلفاً شفرة code مشتركة، وتواصلاً مضموناً ودقيقاً مادامت الرسالة ستسلك طريقاً واحداً فقط. ومع ذلك، فإن الرسالة، في الأعمال الأدبية، ترسَل بطريقتين، بحيث أن القارئ «يتسلّمها» عن طريق تأليفها. وليس ثمة شفرة مشتركة، وفي أحسن الأحوال يمكن للمرء القول إن شفرة مشتركة ربما تظهر في مجرى العملية. وفي حالة البدء من هذه الفرضية، لابدّ لنا من أن نبحث عن البنى التي ستمكّننا من وصف الشرائط الأساسية للتفاعل؛ لأننا، عندئذ، فقط، سنستطيع أن نحصل على استكناه معين للتأثيرات الكامنة والمتأصلة في العمل.

إنه لمن الصعب وصف هذا التفاعل، ليس لأن للنقد الأدبي قدرةً جدُّ ضئيلة على الاستمرار في هيأة دليل، وبطبيعة الحال، فإن الشريكيْن في عملية التواصل ـ أي النص والقارئ ـ أسهل تحليلاً من الحدث الذي يقع بينهما. وعلى أية حال، فإن ثمة شرائطَ قابلة على الإدراك تحكم التفاعل بشكل عام، وسيُطبَّق بعض هذه الشرائط، بالتأكيد، على العلاقة الخاصة لـ«القارئ ـ النص». وربما تصبح الاختلافات والتشابهات واضحة إذا اختبرنا، بإيجاز، أنماط التفاعل التي

تنبثق من البحث التحليلنفسي في بنية التواصل. ونتائج مدرسة تافستوك Tavistock تنفعنا بوضعها نموذجاً من أجل دفع المشكلة إلى الأمام(2)

يكتب ر. د. لاينغ R. D. Laing في تحديد العلاقات القائمة بين الأشخاص interpersonal: «ربما لا أكون قادراً، فعلاً، على أن أرى نفسي كما يراها الآخرون، ولكنني أفترضهم، دائماً، يرونني بطرائق معينة، وأنني أتصرّف، باستمرار، في ضوء المواقف والآراء والحاجات الفعلية أو المفترضة، وهكذا يتصرّف الآخرون بإزائي»(3) والآن، فإن نظرات الآخرين لي لا يمكن أن تدعى إدراكاً «خالصاً»، إذ هي نتيجة التأويل. وتنشأ حاجة التأويل هذه من بنية التجربة القائمة بين الأشخاص. فنحن نجرّب بعضنا بعضاً، بقدر ما يعرف أحدنا تصرّف الآخر، ولكن ليس لنا تجربة عن كيفية تجريب الآخرين لنا.

يتابع لاينغ في كتابه **سياسة التجربة** The Politics of Experience مسلك التفكير هذا بقوله: «إن تجريبك لي غير منظور بالنسبة لي، وتجريبي لك غير منظور بالنسبة لك. ولا يمكنني أن أجرب تجريبك. ولا يمكنك أن تجرب تجريبي. فكلانا إنسان غير منظور. والناس كلهم غير منظورين بالنسبة لأحدهم الآخر. فالتجربة هي لامنظورية الإنسان بالنسبة للإنسان»(4) وعلى أية حال، فهذه اللامنظورية هي التي تشكل أساس العلاقات القائمة بين الأشخاص، الأساس الذي يدعوه لاينغ «اللا - شيء n o-thing»(5) ذلك الذي هو، في واقع الحال، مابين «لا يمكن تسميته، بأية أشياء تأتي مابين. فالمابين between هو ذاته لا - شيء»(6) وفي كل العلاقات القائمة بيننا نحن نستند إلى هذا «اللا - شيء»؛ لأننا نتفاعل كما لو أننا عرفنا كيف يجرّبنا مشاركونا. إننا نشكل، باستمرار،

---

(2) R. D. Laing, H. Phillipson, A. R. Lee, *Interpersonal Perception: A Theory and a Method of Research* (New York, 1966).

(3) Ibid., p.4.

(4) Laing, *The Politics of Experience* (Harmondsworth, 1968), p.16.

(5) Ibid., p.34.

(6) Ibid.

نظرات نظراتهم، وحينئذ نتصرّف كما لو أن نظراتنا لنظراتهم كانت واقعية. ولذلك، يعتمد الاتصال المباشر على ملئنا فجوةً مركزيةً في تجربتنا. وهكذا يحدث التفاعل الثنائي والدينامي؛ لأننا غير قادرين على أن نجرب كيفية تجريب أحدنا الآخر، وهذا بدوره يمثّل دافعاً للتفاعل. تنبثق من هذه الحقيقة الحاجة الأساسية للتأويل الذي ينظّم العملية الكلية للتفاعل. وبما أننا لا يمكن أن ندرك من دون تصوّر سابق، فإن كلَّ مدرَكٍ، في الحقيقة، يكوّن معنىً لنا في حالة كونه قيد المعالجة ؛ لأن الإدراك الخالص مستحيل تماماً. ومن هنا، فإن التفاعلَ الثنائيَّ لا ينشأ على نحو طبيعي، وإنما ينشأ من فعالية تأويلية ستتضمن نظرة عن الآخرين وصورة عن أنفسنا بشكل لا مفرَّ منه. يتجلى اختلاف بارز وهامّ بين القراءة وأشكال التفاعل الاجتماعي كلها في حقيقة أنه لا يوجد، مع القراءة، موقف وجه لوجه(7) فلا يمكن لنص ما أن يكيّف نفسه لكل قارئ يتصل بهذا النص. إذ يمكن للمشاركين في التفاعل الثنائي أن يسأل بعضهم بعضاً من أجل أن يتحققوا من المدى الذي تردِم فيه صورهم فجوةً تتمثّل في لاإمكانية أن يجرّب بعضهم تجارب البعض. ومع ذلك، لا يمكن للقارئ، مطلقاً، أن يعلم من النص إلى أي مدى تكون نظراته إليه دقيقة، أو غير دقيقة. وفضلاً عن ذلك، يؤدي التفاعل الثنائي أغراضاً خاصة بشكل يكوّن معه التفاعل، دائماً، سياقاً تنظيمياً، ويمثّل ذلك، في الغالب، مكوّناً ثالثاً. ليس ثمة إطار مرجعي يحكم علاقة النص ـ القارئ، وعلى العكس، فإن الشفرات التي ربما تنظّم هذا التفاعل متناثرة في النص، وينبغي، بدءاً، إعادة التركيب، وفي أغلب الأحيان، إعادة البَنْيَنَةِ قبل إمكانية تأسيس أي إطار مرجعي. وعليه نجد هنا في الشرائط والقصد، نجد اختلافين أساسيين بين علاقة النص ـ القارئ والتفاعل الثنائي بين المتشاركين الاجتماعيين.

والآن، فإن الافتقار إلى القابلية على التحقق والقصد المحدد هو الذي يحدث تفاعل النص ـ القارئ، وهاهنا ارتباط حيوي بالتفاعل الثنائي. وينشأ

---

(7) E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (New York, 1967).

التواصل الاجتماعي، كما رأينا، من حقيقة أن الناس لا يمكنهم أن يجربوا كيفية تجريب الآخرين لهم، ولا ينشأ من الموقف المشترك أو من المواضعات التي تربط كلا المشاركيْن معاً. إن المواقف والمواضعات تنظّم الطريقة التي تُملأ بها الفجوات، ولكن الفجوات، في الحقيقة، تنبثق من لاإمكانية التجريب، وبالنتيجة تقوم هذه الفجوات مقام دافع أساسي للتواصل. وعلى نحو مشابه، فإن الفجوات ـ اللاتساوق الأساسي بين النص والقارئ ـ هي التي تسبب التواصل في عملية القراءة، فالافتقار إلى موقف مشترك وإطار مرجعي مشترك يماثلان «اللا ـ شيء»، وهو الذي يسبّب التفاعل بين الأشخاص. إن اللاتساوق، و«اللا ـ شيء» هما شكلان مختلفان من أشكال الفراغات اللامحددة والتكوينية التي تشكّل أساس عمليات التفاعل برمتها. ومع التفاعل الثنائي ينزاح اللاتوازن عن طريق تأسيس ترابطات تداولية تفضي إلى فعل ما، وهي سبب كون الشرائط المسبقة محددة دائماً وبوضوح فيما يتعلق بالمواقف والأطر المشتركة للمرجع. وعلى أية حال، فإن اللاتوازن بين النص والقارئ غير محدد، وهذا اللاتحديد نفسه هو الذي ينمّي إمكانية تنوّع التواصل.

والآن، إذا ما تعيّن على التواصل بين النص والقارئ أن يكون ناجحاً، فمن الواضح أنه يجب على فعالية القارئ أن تكون محكومة، أيضاً، بالنص بشكل ما. ولا يمكن للتحكّم أن يكون مميزاً كتميّزه في موقف مواجهة مباشرة [موقف وجه لوجه]، ولا يمكنه، أيضاً، أن يكون محدداً كتحدّد شفرة اجتماعية تنظّم التفاعل الاجتماعي. وبأيّ حال من الأحوال، يجب على وسائل الإرشاد الفعالة في عملية القراءة أن تبدأ التواصل وتحكمه. ولا يمكن لهذا التحكّم أن يُفهَم على أنه كيان حقيقي يحدث في عملية التواصل على نحو مستقل. ورغم أن النص يمارسه، فإنه ليس في النص. وهذا ما وضّحه، جيداً، تعليق فرجينيا وولف على روايات جين أوستن:

> وهكذا، فإن جين أوستن هي معلمةُ عاطفةٍ الأكثر عمقاً مما يبدو ظاهرياً. فهي تحفّزنا على تكملة ما ليس موجوداً. إن ما تقدّمه شيء تافه ظاهرياً، ومع ذلك فإنه يتألف من شيء يتسع في ذهن القارئ ويهبه شكلاً ثابتاً لمشاهد الحياة التافهة ظاهرياً. وينصبُّ التشديد على

الشخصية دائماً. وتسمّرنا تقلّبات الحوار والتواءاته بكلاليب الإرجاء. وهنا ينصبّ نصف انتباهنا على اللحظة الراهنة، والنصف الآخر على المستقبل.... وفي الحقيقة، هنا تكمن، في هذه القصة الناقصة والمتواضعة عموماً عناصر عظمة جين أوستن بأسرها[8].

إن ما هو مفتَقَد من المشاهد التي تبدو تافهة ظاهرياً هو انبثاق الفجوات من الحوار، وهذا ما يحفّز القارئ على ملءِ الفراغات بإسقاطاته. فهو ينقاد إلى الأحداث ويُدفَع به إلى تكملة ما قُصِدَ إليه مما لم يُقَلْ. فما يقال يظهر، فقط، على أنه يتخذ دلالة بوصفها مرجعاً لما لم يُقَلْ، فالتلميحات، وليس التصريحات، هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى. ولكن، حين يتولد اللامقول في خيال القارئ، فإن المقول «يتسع» ليتخذ دلالة أكبر مما هو مفترض: حتى يمكن أن تبدو المشاهد المبتذلة عميقة على نحو مدهش. إن «الشكل الثابت للحياة» الذي تتحدث عنه فرجينيا وولف لا يتجلى على الصفحة المطبوعة، فهو إنتاج ينبثق من التفاعل بين النص والقارئ.

فالتواصل في الأدب، إذن، هو عملية تبدأ في الشروع وينظّمها ـ ليس

---

(8) Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series* (London, 1957), p.174.

ومن الجدير بنا في هذا السياق أن نلاحظ تعليقات فيرجينيا وولف على بناء شخصياتها. فهي تكتب: «أنا أفكر بشدة بالقراءة والكتابة. وليس لدي الوقت الكافي كي أصف خططي. ويتعين علي أن أقول القدر المناسب حول رواية **الساعات**، واكتشافي لكيفية حفر الكهوف الجميلة التي تقع خلف شخصياتي؛ وأعتقد أن هذا يوفر ما أريده بالضبط: الروح الإنسانية، والفكاهة، والعمق. والفكر هي أن الكهوف سوف تتصل ببعضها وتظهر في ضوء النهار في اللحظة الراهنة» **A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf, ed Leaonard Woolf** (London, 1953), p. 60. ويستمر الأثر المعبر لـ «للكهوف الجملية» في عملها من خلال ما تهمله. وفي هذا الصدد، لاحظ تي. أس. إليوت مرة قائلاً: «إن ملاحظتها، المؤثرة على الدوام، تدلّ ضمناً على عمل ضخم ومعزّز. وهي لا تنير الطريق ببروق ساطعة مفاجئة، إنما تنشر ضوءاً رقيقاً وهادئاً. وبدلاً من أن تهج في البحث عن البدائي، تبعث عن المتحضّر، ذلك المتحضر الراقي، حيث يكون شيء ما قد أُهمل. وهذا الشيء يُهم طواعية عبر ما يمكن تسميته بجهد الإرادة الأخلاقي. وكون هذا الشيء كذلك، فإنه بمعنى سوداوي يكون حاضراً. T.S. Elit 'Places' Virginia Woolf for French Readers, in **Virginia Woolf: The Critical Heritage, ed. Robin Majumdar and Allen McLurin** (London, 1975), P. 192.

شفرة معينة ـ التفاعل المقيّد والمثمر، على نحو متبادل، بين التصريح والتلميح، وبين الإظهار والإخفاء. فما هو مخفيٌّ يستحثّ القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم أيضاً بما هو ظاهر، فالتصريح، بدوره، يتحوّل حينما يتكشّف التلميح. وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل. وتؤدي الفجوات وظيفة محور تدور حوله علاقة النص ـ القارئ برمتها. وعليه تغيّر الفراغات المُبَنْيِنةُ للنص عمليةَ التخيّل كي ينجزها القارئ بما يتطلبه النص. وعلى أية حال، ثمة موضع آخر في النظام النصي حيث يتقارب فيه النص والقارئ. وهو يميَّز بأنماط متنوعة من السلب الذي يظهر في أثناء القراءة. تحكم الفراغات والسلب كلاهما عملية التواصل بطرائقهما المختلفة والخاصة: فالفراغات تدع الترابط مفتوحاً بين المنظورات النصية، وهي، كذلك، تستحثّ القارئ على تنسيق هذه المنظورات والنماذج، وبعبارة أخرى، فهي تغري القارئ بإنجاز عمليات أساسية ضمن النص. إن الأنماط المتنوعة من السلب تستحضر عناصر مألوفة ومحددة أو تستحضر معرفة لكي تلغيها فقط. وعلى أية حال، فإن ما يلغى يبقى في الصورة، ومن ثمّ، تحدث تحويرات في موقف القارئ تجاه ما هو مألوف أو محدد، وبعبارة أخرى، فهو منقاد لكي يتبنى موقفاً بصدد النص.

لكي نسلّط الضوء على عملية التواصل، ستقتصر دراستنا على كيفية إطلاق فعالية القارئ والتحكم بها على نحو متزامن. تبيّن الفراغات أن أجزاء النص المختلفة ونماذجه ينبغي أن تكون مترابطة حتى إذا لم يقل النص نفسه ذلك. فهي المفاصل اللامنظورة للنص، مثلما أنها تفصل المخططات والمنظورات النصية بعضها عن بعض، وهي التي تحثّ، على نحو متزامن، على أفعال التخيل من ناحية القارئ. ونتيجة لذلك، حين ترتبط المخططات والمنظورات بعضها ببعض، «تختفي» الفراغات.

إذا كان علينا أن ندرك البنية اللامنظورة التي تنظّم، ولكنها لا تنشىء، الترابط أو حتى المعنى، فإننا يجب أن نضع نصبَ أعيننا الأشكال المتنوعة التي تُقدَّم فيها أجزاء النص أمام وجهة نظر القارئ في عملية القراءة. وشكل هذه الأجزاء الأولي يجب أن يُنظَر إليه على مستوى القصة. إن خيوط الحُبكة تنقطع فجأة، أو تستمر باتجاهات غير متوقعة. فيشدِّد جزء من السرد على شخصية

معينة، ومن ثمّ يُستأنَف بمقدمة مفاجئة عن شخصيات جديدة. وغالباً ما تشير الفصول الجديدة إلى هذه التغييرات المفاجئة، كما أنها تبدو مميّزة أيضاً، وبأي حال، ليس موضوع هذا التمييز هو الانفصال بقدر ما هو دعوة لاكتشاف الحلقة المفقودة. وفضلاً عن ذلك، ففي كلّ لحظة قراءة، تمثُل أجزاء المنظورات النصية أمام وجهة نظر القارئ المتجوّلة.

لكي نصبح واعين، تماماً، بالتلميح، يجب علينا أن نضع نُصبَ أعيننا أن النص السردي، مثلاً، يتألف من تنوّع المنظورات التي تبرّز نظرة المؤلف وتوفّر، أيضاً، مدخلاً إلى ما هو مطلوب من القارئ أن يتصوّره. ثمة أربعة منظورات رئيسة في السرد: وهي منظور الراوي، ومنظور الشخصيات، ومنظور الحُبكة، ومنظور القارئ الخيالي. ورغم أن هذه المنظورات قد تختلف بحسب الأهمية، فليس ثمة منظور منها يتطابق، بحد ذاته، مع معنى النص، الذي يجب أن ينجم عن تضافرها المطّرد من خلال القارئ في عملية القراءة. إن ازدياداً في عدد الفراغات لابدّ من أن يحدث من خلال التقسيمات الفرعية الدقيقة المتكررة لكل منظور من المنظورات النصية، وعليه غالباً ما ينفصل منظور الراوي عن منظور المؤلف الضمني ليوضع بمقابل منظور المؤلف بوصفه راوياً. وقد يوضع منظور البطل بمقابل منظور الشخصيات الثانوية. وقد ينقسم منظور القارئ الخيالي ما بين الوضع الصريح الذي يعزى إليه والموقف الضمني الذي يجب أن يتبناه بإزاء ذلك الوضع.

بما أن وجهة نظر القارئ المتجوّلة تتنقّل بين جميع هذه الأجزاء، فإن تحوّلها المطّرد في أثناء التدفّق الزمني للقراءة يوحّدها، ومن ثمّ، تتولد شبكة من المنظورات ضمن كل منظور يتكشف عن نظرة ليس إلى الآخرين حسب، وإنما، أيضاً، إلى الموضوع المتخيَّل المقصود. ومن هنا، لا يمكن لمنظور نصّي وحيد أن يوازَن مع هذا الموضوع المتخيل، فهو يشكل جانباً واحداً فقط. فالموضوع نفسه نتاج للترابط المتبادل، وتركيب هذا الترابط المتبادل تنظّمه وتحكمه الفراغات إلى درجة كبيرة.

ولكي نبيّن هذه العملية، سنبدأ أولاً بإعطاء وصف تخطيطي لكيفية تأدية الفراغات وظيفتَها، ومن ثمّ سنحاول أن نوضح هذه الوظيفة بمثال. ففي التدفّق

الزمني للقراءة تنتقل أجزاء المنظورات المتنوعة إلى البؤرة، وتوضع بمقابل الأجزاء السابقة عليها. وهكذا، فإن أجزاء منظورات الشخصيات والراوي والحبكة والقارئ الخيالي لاتنظَّم، فقط، في سلسلة متدرجة، وإنما تحوَّل، أيضاً، إلى عاكسات متبادلة. فالفراغ بوصفه فضاء خالياً بين الأجزاء يمكّنها من أن تكون مرتبطة معاً، وهكذا يتكوّن حقل رؤية لوجهة النظر المتجوّلة. وعلى الدوام، يتشكل حقل مرجعي حينما يكون هناك، على الأقل، وضعان مرتبطان ومؤثران أحدهما في الآخر، إنه الوحدة التنظيمية الدنيا في عمليات الاستيعاب كلها(9)، وإنه أيضاً الوحدة التنظيمية الأساسية لوجهة النظر المتجوّلة.

إن الميزة البنيوية الأولى للفراغ، إذن، هي أنه يهيّئ إمكانية تنظيم حقل مرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة التي يسقط أحدها على الآخر. والآن، فإن للأجزاء الماثلة في الحقل قيمة متساوية بنيوياً، وإن جمعها مع بعضها يشير إلى تجانساتها واختلافاتها. تُحدث هذه العلاقة توتّراً ينبغي أن يتبدّد؛ والسبب، كما لاحظ أرنهايم Arnheim في سياق عام جداً «إن إحدى وظائف البعد الثالث أن يتقدم إلى الإنقاذ حينما تصبح الأشياء غير مريحة في البعد الثاني»(10) يحدث البعد الثالث حينما تعطي أجزاء الحقل المرجعي إطاراً مشتركاً يتيح للقارئ أن يربط التشابهات والاختلافات، وأن يدرك، كذلك، النماذج المتضمنة في الترابطات. بيد أن هذا الإطار هو فراغ أيضاً، إذ يتطلب فعل تخييل من أجل ملئه، كما لو كان الفراغ في حقل وجهة نظر القارئ يغيّر موضعه. فقد بدأ كفضاء خالٍ بين الأجزاء المنظورة مبيّناً ترابطيتها ومنظّماً إياها، أيضاً، في إسقاطات التأثير المتبادل. بيد أنه مع تأسيس هذه الترابطية يمكّن الفراغ ـ بوصفه الإطار اللامتشكّل لهذه الأجزاء المتفاعلة ـ القارئ، الآن، من أن ينتج علاقة محددة بينها. ويمكن أن نستدلّ سلفاً من هذا التغيير في الموضع أن الفراغ يمارس تحكّماً دالاً بجميع العمليات التي تحدث ضمن الحقل المرجعي لوجهة النظر المتجوّلة.

---

(9) See Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness* (Pittsburgh, 1964), pp.309-75.

(10) Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art* (Berkeley and Los Angles, 1967), p. 239.

نصل، الآن، إلى وظيفة الفراغ الثالثة والحاسمة إلى حد بعيد. فما أنْ ترتبط الأجزاء وتتأسس علاقة محددة، يتشكل حقل مرجعي يكوّن لحظة قراءة معينة، ويكون له، بالنتيجة، بنية قابلة على الإدراك. إن تجميع الأجزاء ضمن الحقل المرجعي يحدث، كما رأينا، عن طريق جعل وجهة النظر تتحوّل بين أجزاء المنظورات. فالجزء الذي تشدّد عليه وجهة النظر في كل لحظة يصبح هو الموضوعة. وتصبح موضوعةُ لحظةٍ معينة هي الخلفية التي تنعكس عليها فعلية الجزء التالي الذي يتخذ ميزتها، وهكذا دواليك. وحين يصبح جزء ما موضوعة، فإن الجزء السابق يفقد أهميته الموضوعاتية[11] ويتحوّل إلى موضع هامشي غُفْلٍ من الناحية الموضوعاتية، إذ يمكن للقارئ أن يحتلّه عادة، ومن ثمّ قد يشدِّد على الجزء الموضوعاتي الجديد.

من المناسب، بهذا الخصوص، تعيين الموضع الهامشي أو الأفقي بوصفه غفلاً vacancy وليس بوصفه فراغاً blank، فالفراغات تشير إلى إمكانية الترابطية المرجأة في النص، ويشير الغفل إلى الأجزاء اللاموضوعاتية ضمن الحقل المرجعي لوجهة النظر المتجوِّلة. فالغفل، إذن، هو وسيلة إرشادية مهمة لإنشاء الموضوع الجمالي؛ لأنه يشرط نظرة القارئ إلى الموضوعة الجديدة، وهذه بدورها تشرط نظرة القارئ إلى الموضوعات السابقة. وبأي حال، فإن هذه التحويرات غير مصوغة في النص، وينبغي أن تنجزها فعالية القارئ التخيلية. وهكذا، يمكّن هذا الغفلُ القارئ من أن يؤلف الأجزاء في حقل ما عن طريق تحوير متبادل، ويمكّنه من أن يشكّل المواضع من تلك الحقول، ومن ثمّ يكيّف كل موضع مع الموضع اللاحق والمواضع السابقة عليه في عملية تحوّل، في الأخير، المنظورات النصية ـ من خلال نطاق كلي من الموضوعات المتناوبة والعلاقات الخلفية ـ إلى الموضوع الجمالي للنص.

لنتوجّهْ، الآن، إلى مثال كي نوضح العمليات التي يطلقها ويحكمها الغفل

---

(11) من أجل مناقشة مشكلة الأولوية المتغيرة والأولوية الموضوعاتية المهملة، انظر:
Alfred Schütz, *Das Problem der Relevanz*, trans. A. V. Baeyer (Frankfurt am Main, 1970), pp. 104ff., 145ff.

في الحقل المرجعي لوجهة النظر المتجوّلة؛ ولهذا السبب ستكون لنا نظرة خاطفة على رواية فيلدنغ Fielding توم جونز Tom Jones، ونظرة ثانية على منظور الشخصيات بشكل خاص: أي منظور البطل ومنظور الشخصيات الثانوية. إن هدف الطبيعة الإنسانية، لدى فيلدنغ، قد تحققت عن طريق ذخيرة توحّد المعايير السائدة لأنظمة الفكر في القرن الثامن عشر، وتوحّد الأنظمة الاجتماعية وتقدّمها على أنها تحكم سلوك الشخصيات الأكثر أهمية. وعلى العموم، تنظِّم هذه المعايير في نماذج متناقضة على نحو واضح تقريباً، ألورثي (حبّ الخير) بمقابل سكواير وسترن (الهوى المسيطر)، وينطبق الأمر نفسه على المعلّميْن سكوير (المطابقة الدائمة للأشياء) وتواكوم (العقل البشري بؤرة للظلم) الذي يتناقض، أيضاً، مع ألورثي وهلم جرا.

هكذا يُربط البطل، في المواقف الفردية، بمعايير الأخلاقية المتحررة، واللاهوت الأرثوذكسي، والفلسفة الربوبية، وأنثروبولوجيا القرن الثامن عشر، وأرستقراطيته، وتسبب التناقضات والتعارضات ضمن منظور الشخصيات ضياع الصلات التي تمكّن البطل والمعايير من إلقاء الضوء على بعضها بعضاً، ومن خلالها يمكن للمواقف الفردية أن تؤَلَّف في حقل مرجعي. لا يمكن لسلوك البطل أن يُصَنَّفَ تحت المعايير، ومن خلال سلسلة المواقف تتقلص المعايير إلى تمظهر تجسيدي للطبيعة الإنسانية. وبأي حال، تُعدُّ هذه ملاحظة ينبغي للقارئ أن يكوّنها لنفسه سلفاً؛ لأن مثل هذه التركيبات قلما تكون معطاة في النص، حتى إذا كانت متصوَّرة سلفاً في بنية الموضوعة، وبنية الخلفية. إن التعارضات التي تظهر، باستمرار، بين منظورات البطل والشخصيات الثانوية تحدث سلسلة من المواضع المتغيرة، ومع كل موضوعة تفقد أهميتها ولكنها تحتفظ، في الخلفية، بتأثيرها وتحكّمها في الموضوعة اللاحقة. وحين ينتهك البطل المعايير ـ وهذا ما يفعله غالباً ـ فإن الموقف الناتج عن الانتهاك يمكن أن يقيّم بطريقة أو بطريقتين مختلفتين: فأما أن يبدو المعيار اختزالاً متطرفاً للطبيعة البشرية، وفي هذه الحالة نحن ننظر إلى الموضوعة من خلال وجهة نظر البطل، أو أن الانتهاك يبيّن عيوب الطبيعة البشرية، وفي هذه الحالة يكون المعيار هو الذي يتحكم بنظرتنا.

وفي كلتا الحالتين، تكون لنا البنية نفسها من المواضع المتفاعلة والمتحوِّلة

إلى معنى محدد؛ لأن تلك الشخصيات التي تمثّل - لاسيما ألورثي، وسكواير وسترن، وسكوير، وتواكوم - معيار الطبيعة البشرية تُعرَّف بموجب مبدأ واحد، وبذلك فإن جميع تلك الإمكانيات غير المنسجمة مع المبدأ يُضفى عليها انحراف سلبي. ولكن، حين تمارس هذه الإمكانيات السلبية تأثيرها على مجرى الأحداث، وكذلك تبيّن بوضوح حدود المبدأ المعنيّ، فإن المعايير تشرع بالظهور في مظهر مختلف. والجوانب السلبية ظاهرياً للطبيعة الإنسانية تصارع، بما هي كذلك، ضدّ المبدأ نفسه، وتلقي الشك عليه بالنسبة لحدوده.

وبهذه الطريقة، فإن سلب الإمكانيات الأخرى عن طريق المعيار الذي نحن بصدده، يعمل على نشوء تنويع فعلي للطبيعة البشرية، الذي يتخذ شكلاً محدداً إلى المدى الذي يتكشف فيه المعيار بوصفه تقييداً للطبيعة البشرية. إن انتباه القارئ الآن محدّد ليس على ما تمثله المعايير، وإنما على ما تقصيه تمثيلاتها، وكذلك يبدأ الموضوع الجمالي - الذي هو الطيف الكلي للطبيعة البشرية - بالظهور مما ترمز إليه الإمكانيات السلبية. وبهذه الطريقة تتغير وظيفة المعايير نفسها: إذ لم تعد تمثّل المنظّمات الاجتماعية السائدة في أنظمة الفكر في القرن الثامن عشر، ولكنها بدلاً من ذلك تعبر عن مقدار التجربة البشرية التي تقمعها لأنها، بوصفها مبادئ صارمة، لا تستطيع أن تحتمل أية تحويرات.

تحدث تحويلات هذا النوع حينما تكون المعايير هي الموضوعة الأمامية، ويبقى منظور البطل يمثّل الخلفية التي تشرط بوجهة نظر القارئ. ولكن حينما يصبح البطل هو الموضوعة، وتشكّل معايير الشخصيات الثانوية وجهة النظر، فإن تلقائيته حسنة القصد تنحلّ إلى فساد طبيعة متهوّرة. وهكذا، فإن موقع البطل يتحوّل أيضاً لأنه لم يعد نقطة الارتكاز التي سنحكم، من خلالها، على المعايير، وبدلاً من ذلك، فنحن نرى أن أفضل التأويلات تصبح بلا قيمة إذا لم يوجّهها الاحتراس، ويجب أن يتحكم الحذر(12) بالتلقائية إذا ما كان ذلك يتيح إمكانية الحفاظ على الذات.

(12) Henry Fielding, *Tom Johns*, III.7 and XVIII, Chapter the Last (London, 1962), pp.92, 427.

إن التحويلات التي يحدثها تفاعل الموضوعة والخلفية مرتبطة، بإحكام، بالوضع المتغير للغفل ضمن الحقل المرجعي. وحالما يتمّ فهم موضوعة ما ـ اعتماداً على الموضع الهامشي لجزء سابق ـ يجب أن يحدث استرجاع للمعلومات، وهكذا يعدِّل الأثر الرجعي ما تمارسه وجهة نظر القارئ من تأثير تشكيلي. إن هذا التحويل المتبادل هو تحويل تأويلي بطبيعته، حتى إذا لم نكن واعين بعمليات التأويل التي تنشأ من التحويل والتكييف المتبادل لوجهات نظرنا. وبهذا المعنى، فإن الغفل يحوّل الحقل المرجعي لوجهة النظر المتنقّلة إلى بنية منظّمة ذاتياً، إذ تتكشف هذه البنية عن أنها إحدى الروابط الأكثر أهمية في التفاعل بين النص والقارئ، والتي تحول دون أن يكون التحويل المتبادل للأجزاء النصية اعتباطياً.

إذن، ولغرض الإيجاز، فالفراغ في النص التخييلي يحثّ فعالية القارئ التكوينية ويقودها، وكإرجاء لإمكانية الارتباط بين المنظور النصي والأجزاء المنظورية، فإن الفراغ يؤشر الحاجة إلى تعادل، وهكذا يحوّل الأجزاء إلى إسقاطات متبادلة تنظِّم، على التعاقب، وجهة نظر القارئ المتجوِّلة بوصفها حقلاً مرجعياً.إن التوتر الذي يحدث ضمن الحقل بين أجزاء المنظور المتجانس يتمّ حلّه ببنية الموضوعة والخلفية، التي تجعل بؤرة وجهة النظر في جزء واحد هو الموضوعة، لكي تُفهَم هذه الموضوعة من الموقع الغفل موضوعاتياً الذي يشغله الآن القارئ كنقطة ارتكاز له. وتبقى المواضع الغفل موضوعاتياً حاضرة في الخلفية التي بمقابلها تحدث موضوعات جديدة، وهي تشرط هذه الموضوعات وتؤثر فيها، كما أنها تتأثر بها بأثر رجعي، فكما أن كلَّ موضوعة ترتدّ إلى خلفية الموضوعة السابقة عليها، فإن الغفل يتحوّل، متيحاً حدوث تحويل متبادل. وعندما يبنى الغفل بمتتالية المواضع في زمن القراءة، فإن وجهة نظر القارئ لا يمكن أن تشرع اعتباطياً؛ فالموقع الغفل موضوعاتياً يقوم دائماً مقام زاوية منها يتكوّن تأويل انتقائي.

لابدّ من أن نشدّد على نقطتين: 1. لقد وصفنا بنية الفراغ بإيجاز، وبطريقة مثالية إلى حد ما من أجل توضيح المحور الذي يدور حوله التفاعل بين النص

والقارئ؛ 2. للفراغ كيفيات بنيوية مختلفة تبدو متعشّقة مع بعضها. فالقارئ يملأ الفراغ في النص؛ وبذلك يكوّن حقلاً مرجعياً، والفراغ الذي يظهر، بالنتيجة، من الحقل المرجعي يُملأ بوساطة بنية الموضوعة والخلفية، وتحتلّ وجهة نظر القارئ الفراغ الناشيء عن الموضوعات المترابطة والخلفية، والتي منها تفضي التحويلات المتبادلة والمتنوعة إلى انبثاق الموضوع الجمالي. إن الخصائص البنيوية المحددة تجعل الفراغ يتحوّل، كذلك فإن المواضع المتغيرة للفضاء الخالي تعيّن حاجة واضحة بالتحديد، إذ ينبغي للفعالية التكوينية للقارئ أن تُنجَز. وبهذا المعنى، فإن الفراغ المتحوّل يرسم الطريق الذي تتحرك عليه وجهة النظر المتجوّلة، منقادةً بمتتالية منظّمة ذاتياً تتعالق فيها الخصائص البنيوية للفراغ.

إننا، الآن، في وضع لنحدد، بدقة كبيرة، ما تعنيه حقيقةً مشاركة القارئ في النص. فإذا كان الفراغ مسؤولاً، إلى حد كبير، عن الفعاليات الموصوفة، فالمشاركة تعني إذن أن القارئ لا يُطالَب ببساطة بـ«تذويت internalize» المواضع المحددة في النص، بل هو مدعوّ لأن يجعلها تؤثر، ومن ثم يحوّل أحدها الآخر، ونتيجة لذلك يبدأ الموضوع الجمالي بالظهور. وبنية الفراغ تنظِّم هذه المشاركة، مجلّيةً، بشكل متزامن، الترابط الوثيق بين هذه البنية والذات القارئة. إن هذا الترابط المتداخل يطابق، على نحو تام، ملاحظة لبياجيه: «وبكلمة، إن الذات موجودة وحيّة؛ لأن الطبيعة الأساسية لكل بنية هي عملية البنينة ذاتها»[13]. ويظهر الفراغ في النص التخييلي على أنه بنية نموذجية، تتمثّل وظيفتها في استهلال عمليات بنينة لدى القارئ، وتركيبها يحوّل التفاعل المتبادل للمواضع النصية إلى الوعي. والفراغ المتحوّل مسؤول عن متتالية من صور متعارضة، صور تشرط إحداها الأخرى في التدفّق الزمني للقراءة. والصورة المنبوذة تدمغ نفسها على سابقتها حتى إذا كانت هذه الأخيرة يُقصَد منها حلُّ نواقص الأولى. وبهذا الخصوص، تتّحد الصور في متتالية، وبوساطة هذه المتتالية ينتعش معنى النص في تخيّل القارئ.

(13) Jean Piaget, *Der Strukturalismus*, trans. L. Häfliger (Olten, 1973), p.134.

كرستين بروك ـ روز

قارئيـة الإنسان

أيها القارئ الساذج،
يا صنوي، ويا أخي(*)

بعد حقبة طويلة مجّد فيها النقدُ المؤلفَ الحقيقي (الفعلي كما أفضّل)، وبعد أن فُحصت كل «طيّات غسيله» (حسب تسمية باوند للسيرة)، نُحّيَ هذا المؤلف بطريقة كرنفالية حقيقية، وحلّ محلّه الحشد المتوحش والمنشرح من

(*) هذه القبسة من «**أزهار الشر**» لبودلير، وزيادة في الإيضاح نورد السياق الذي وردت فيه:
«إنه السأم ـ مملوءَ العين بدمعة لاإرادية،
ومدخّناً غليونه، يحلم بمقاصل
أنت تعرفه، هذا المسخ اللطيف، أيها القارئ
ـ أيها القارئ المراوغ ـ يا صنوي ويا أخي!»
عن: بودلير، **أزهار الشر**، ترجمة خليل خوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص41. وواضح أننا لم نلتزم بترجمة خليل خوري لكلمة hypocrite الذي ترجمها إلى المراوغ، وترجمناها إلى الساذج لتكون أصحَّ تعبيراً عن المضمون الذي أرادته مؤلفة المقالة له. (المترجمان)

القراء الفعليين، ولكن على نحو مؤقت كما يحدث في الكرنفال. يُحدث التطرّف ردود أفعال طبيعية، ويبدو كلا القطبين اللذين سُمّيا، حينذاك، المغالطات القصدية والمغالطات العاطفية، قد التقيا في دولة حاجزة[**] آمنة دُعيت النص بوصفه موضوعاً، وهي وحدة مستقلة ظاهرياً، وتشفّر كلاً من مؤلفها (الضمني)، أو المخاطِب، وقارئها (الضمني)، أو المخاطَب.

وعلى أية حال، قلما بقيت الدولة الحاجزة آمنة أو حاجزة والحرب (أو الكرنفالات) مستمرة. ومن الغرابة بمكان، إنه من دولة كانت حاجزة ذات يوم - هي بولندا - انبثقت نظرية جدُّ مهمة في العمل الأدبي الفني كونه موضوعاً «قصدياً»[1]: بمعنى أن نتاج أفعال الوعي مختلف عن الموضوعات «التصورية» في أنها تخضع إلى الاحتمالات، وهي ليست أبدية مثلما أن المثلث أبديّ إذا جاز القول، ونتاج أفعال الوعي مختلف عن الموضوعات «الواقعية» في أنها تتجاوز ذاتها بتعيين شيء آخر غير ذاتها شأنها في ذلك شأن كلمة أو جملة. ولذلك، وطبقاً لرومان إنغاردن، لابدّ للتحليل من أن يتجنّب النزعة النفسية والتجريبية ليُستبدلا بالاختزال «الماهوي» eidetic (eidos, essence).

إن إنغاردن معقّد إلى أقصى حد، ولن أحاول أن أصفه هنا[2]، ولكني سأؤكد، فقط، حقيقة مفادها إننا يجب - ولأقتبس من إيرل ماينر Earl Miner -

---

(**) الدولة الحاجزة buffer state هي الدولة المحايدة الواقعة بين دولتين تحول دون تصادمهما، وهي هنا بولندا. (المترجمان)

(1) Roman Ingarden, *O dziele Literackim* (Warsaw, 1931), in English *The Literary Work of Art*, trans. George Grabowicz (Evanston, III., 1973).

(2) من أجل مناقشات حديثة لعمل إنغاردن انظر:

Earl Miner, "The Objective Fallacy" *PTL (Poetics and Theory of Literature)*, I (1976), 11-31, and Olga Scherer, "Ontologie de L'oeuvre Littéraire d'après Roman Ingarden",.

وهو بحث قرئ في:

The Collogue sur La théorie de la Littérature, Université de Paris, III, 1974,

ليظهر في منشورات المؤتمر.

«أن نسّلم بأربعة كيانات: وهي المبدع الأصلي للمعرفة الجمالية، والمعرفة الجمالية بالعالم، والوسائل المادية للتعبير، وعن طريق الوسائل المادية للتعبير يعاد التعرّف على المعرفة التي يبدعها أولئك الذين يمكنهم قراءة التعبير. ولابد لنا من أن ندرك ما يبيّنه لنا التاريخ الأدبي عبر الحقيقة القاطعة الآتية: وهي إننا قراء غير قادرين على معرفة شخصية هاملت مثلما عرفها شكسبير بالضبط، أو مثلما كان يعرفها قراء آخرون أو سيعرفونها في وقت آخر. إن هذه الاختلافات هي اختلافات موجودة بالفعل، إلاّ أنها لا تقضي على وحدة العمل». أو، مرة أخرى، «ليس هناك عالم يرغب في أن يعد معرفته بموضوع ما موضوعاً بحد ذاته»[3] لكن مجتمعنا الأدبي يجد صعوبة بالغة في عدم تشويش قراءة(نا) للنص، تلك القراءة التي تغتني بالآخرين. وبوصفي ناقدة، سوف أقيّد نفسي بالقارئ مشفّراً في النص، رغم أن هذا، من منحىً معين، قد يجعل قراءة(ي) للقارئ مشفّرة إلى أبعد حد، ولستُ أدّعي التهرّب من التشويه الاحترافي أكثر من الآخرين، رغم أن عديدين حاولوا ذلك.

إن بعض النقاد يحيي، بوضوح، فكرة قصد المؤلف ويدافع عنها كونها لا تمثل مغالطة[4]، وبعضهم يعود إليها متحدثاً عن «إرادة»[5] المؤلف. ومن جهة أخرى، ما تزال مصطلحية بعض النقاد المعروفين الذين يعنون ـ في الممارسة ـ بالقارئ مشفّراً في النص، ما تزال توحي بقراء فعليين (بدءاً من «القارئ المخبر» لدى فش، ووصولاً إلى «القارئ المثالي» أو «القارئ الكفء» لدى كلر، أو «القارئ الفائق» لدى ريفاتير) يتحدّدون (القراء) ـ في الحالة المشهورة لقصيدة

(3) Miner, "The Objective Fallacy" pp.27 and 25.

(4) انظر على سبيل المثال:
Alex Preminger et al., *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics,* ed. (Princeton, 1975) and John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse" *New Literary History 6* (1975), 319-32.

(5) E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967)
ومن أجل مناقشة حديثة لموقف هيرش انظر:
Susan Suleiman, "Interpreting Ironies", *Diacritics* 6, no.2, (1976), 16-17.

«القطط» - بأنهم أيُّ شخص منذ أيام بودلير حتى ريفاتير[6]. ويساوي كلر «القدرة الأدبية» بـ«القدرة اللسانية»، ولكنه يجب أن يحدد قارئه الكفء تحديداً أكبر من أجل أن يتغلب على سمة النسبية الهائلة في القدرة الأدبية كونها متعارضة، في الأساس، مع نوعية القدرة اللسانية التي يضطلع بها طفل أو حتى شخصٌ أميٌّ حالما يتعلم لغته، ولا يُلمع كلر إلى مسألة وجود نص «غير مقبول» في النظرية بالمعنى الذي تكون فيه جمل «غير مقبولة» (لاقواعدية) في اللغة، حتى بالنسبة لشخص أميّ. وفي بحثه الأصيل الذي قرئ في معهد اللغة الإنجليزية Cambridge, Mass., 1976[7]، يندفع كلر ليقترح قواعد تحويلية للقراءات الفعلية، ولكن من دون أن يعتزم تحقيقها بنفسه[*].

أولاً، سأحتفظ بالمصطلح المحايد القارئ المشفّر encoded reader الذي يجعل اختياري لنص الدولة الحاجزة واضحاً. ثانياً، سأعالج مسائل جدُّ بسيطة في نصوص سردية بسيطة، على أسس تكشف فيها هذه النصوص السردية عن بنىً مشفّرة أبسط من البنى التي تكشف عنها القصائد المعقّدة أو حتى النصوص السردية المعقّدة. وأخيراً، سأقسّم مادتي على ثلاثة أصناف رئيسة من النصوص:

1. النصوص التي تكون فيها الشفرة محددة بإفراط overdetermined.

2. النصوص التي تكون فيها الشفرة محددة تحديداً أقل underdetermined.

3. النصوص التي تكون فيها الشفرة لامحددة nondetermined، أو أنها محددة مصادفة بحيث تكون، في الحقيقة، لامحددة. إن هذه المصطلحات

---

(6) Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics, *New Literary History 2 (1970)*, Jonathan Culler *Structuralist Poetics* (Ithaca, 1975) Michael Riffaterre, "Describing Poetic Structure" *Yale French Studies, nos.* 36-37 (1966), reprinted in French in *Essais de stylistique structurale* (Paris, 1971).

(7) يجد القارئ نسخة منقّحة من البحث في هذا الكتاب.

(*) حذفنا عشرة سطور تصفها كاتبة الدراسة بأنها مجرد عبث بالمصطلحات الإنجليزية والفرنسية، ولعب على التجانسات الصوتية بينها، الأمر الذي يتعذر علينا نقله إلى العربية. (المترجمان)

مصطلحات إجرائية، فالتضاد الضروري للكشف عن الصنف الأول سيُلمع، آلياً، إلى الصنف الثاني (لذا سيكون القسم الأول أطول)، وقد يظهر الصنف الأخير على أنه صنف عابر.

شفرة محددة بإفراط

القارئ الساذج Hypocrite

تكون شفرة ما محددة بإفراط حينما تكون معلوماتها (السردية، والساخرة، والتأويلية، والرمزية، إلخ) واضحة جداً، ومشفرة بإفراط، وتعود إلى ما وراء نطاق الحاجة إلى المعلومات. وعندئذ، وبمعنى معين، يكون القارئ مشفراً بإفراط أيضاً، ويظهر في النص ممسرحاً أحياناً، مثل شخصية خارجية: كما في الحالة التي نوجّه الكلام فيها إلى شخص بصورة مباشرة مثل قولنا «أيها القارئ العزيز». ولكنه يُعامل، بمعنى آخر، كقارئ جاهل لابدّ من أن يُخبَر بكل شيء، يُعامل كقارئ يفتقر إلى الروح النقدية sudcritical (ساذج hypocrite).

سوف أبدأ بمثال بالغ البساطة من قصة أميركية تشبه إلى حد كبير حكاية شعبية. وفي هذه القصة، تكون المعلومات السردية المتصلة بالأفعال وبالجانب التأويلي[8] محددة بإفراط.

في قصة قصيرة لواشنطون إرفنغ Washington Irving عنوانها **رِب فان وينكل** Rip Van Winkle، يستيقظ رِب من مغامرته على الجبل، ويفترض القارئ، بديهياً، أن هذا يحدث في الصباح التالي. وليس هناك مؤشرات توحي بزمن آخر، أو بالأحرى، أن مؤشرات الزمن غير معينة بدقة، فهي محددة تحديداً أقل. ورغم هذا، يمكن أن تتولّد من هذا قراءة أولى (الحرف الطباعي البارز لي): «عند الاستيقاظ، وجد نفسه على الهضبة الخضراء حيث شوهد عليها

(8) سأستخدم شفرات رولان بارت كاختزال لأنماط المعلومات. ومن الواضح أن أيَّ إجراء آخر قد يُستخدم في هذا السياق المحدد، ولا يمثّل هذا استخداماً تاماً لمناهج بارت. (انظر: S/Z [Paris, 1970] والترجمة الإنجليزية: Richard Miller [New York, 1974].

كرجل عجوز في الوادي (يفترض القارئ أنه كان منتشياً هناك بعد أن شرب من القنينة). دعك عينيه ـ أي، كان صباحاً مشمساً وساطعاً... فكّر رِب: «من المؤكد أني لم أنم هنا الليلة كلها»، (المؤشر المعاكس رقم 1 = ليلة واحدة، ولكن من وجهة نظر الشخصية). وتذكّر الحوادث قبل أن يشعر بالنعاس»(9)

إنه يبدي، شأنه شأن القارئ، تفسيراً «طبيعياً» لحالته: «أوه، تلك القنينة! تلك القنينة المزعجة!». ومن كلام الراوي الموجَّه إلى القارئ، تكون «ليلة» رِب «بأسرها» مفتاحاً مضلِّلاً (خدعة بارت)، ولكنها، في قراءة ثانية، تكون خطأ الشخصية.

وتتتابع، هناك، سلسلة طويلة تتألف من ثلاثين مؤشراً تتناول كلُّها شفراتِ الأفعال proaieretic والشفرات التأويلية، واعتماداً على أيٍّ منها قد يخمّن قارئ فعلي الحقيقة قبل رِب بكثير.

(9) أخذت جميع الاقتباسات من قصة إرفنغ «رِب فان وينكل» من:
Great American Short Stories, ed. Walace and Mary Stegner (New York, 1957)

على الجبال

المؤشر1: سلاحه صدىء المؤشر2: كلبه، قد مات المؤشر3: وهو متصلّب المفاصل	يمكن للجميع أن يتلقوا تفسيراً طبيعياً (ليلة واحدة)
المؤشر4: لم يستطع أن يجد أرضاً منبسطة المؤشر5: لقد تغيّر المنظر الطبيعي (الجدول، حيث لم يكن له وجود..إلخ)	إ. ز. ي. خ.* (الإيحاء بزمن يمرّ بشكل خارق، رقم1)، ولكن ما يزال بالإمكان الحصول على تفسير طبيعي

في القرية

المؤشر6: يلتقي بأناس لا يعرفهم	إ. ز. ي. خ. (2)	
المؤشر7: يحدّقون فيه بدهشة ويمسّدون ذقونهم	إ. ز. ي. خ. (3)	
المؤشر8: يمسّد ذقنه ويكتشف أن لحيته بطول قدم.	إ. ز. ي. خ. (4)	انظر، فيما بعد، ما يتعلق بالأحداث الغرائبية
المؤشر9: (تغيّر إلى نظرة الخارجية) أطفال غرباء يصرخون به باستهزاء ويشيرون إلى لحيته المبيضّة شيباً	إ. ز. ي. خ. (5)	
المؤشر10: الكلاب متوحشة	إ. ز. ي. خ. (6)	
المؤشر11: تبدّلت القرية (مزدحمة جداً اختفت الأكواخ وبنيت بيوت جديدة)	إ. ز. ي. خ. (7)	

(*) إ. ز. ي. خ. هي مختصر لعبارة «الإيحاء بزمن يمرّ بشكل خارق». (المترجمان)

المؤشرات المعاكسة

المؤشر المعاكس2: الجبال والنهر لم تتغير. يثير تفسيراً طبيعياً (القنينة) وتفسيراً خارقاً (سحرياً)

المؤشر12: بيته منخور إ. ز. ي. خ. (8)

المؤشر13: «كلب نصف جائع، يشبه ذئباً»
يكشّر عن أنيابه. يتحسّر رِب

المسكين: «كلبي نفسه نسيني» من الواضح أن الكلب يُقدّم على أنه كلب آخر، ومن هنا خطأ الشخصية. وليس في هذا المؤشر بحد ذاته إ. ز. ي. خ. ولكن ضمن السياق: ثمة إ. ز. ي. خ. (9)

المؤشر14: حانة القرية (ملجؤه) مختلفة إ. ز. ي. خ. (10)

المؤشر15: لها اسم ومالك مختلفان:

«فندق الاتحاد، بإدارة جوناثان دولِتل» إ. ز. ي. خ. (11) وهنا تضاف ش. ز. خ.* (1) (بعد حرب الثورة).

المؤشر16: لها علم مختلف إ. ز. ي. خ. (12) + ش. ز. خ. (2)

المؤشر17: تغيّر الرمز/ من الملك جورج
بسترة حمراء وصولجان إلى
الوجه نفسه ولكن بسترة لامعة
زرقاء وسيف (إلخ)،
نقش الجنرال واشنطون إ. ز. ي. خ. (13) + ش. ز. خ. (3)

(*) ش. ز. خ. هي مختصر لعبارة شفرات الزمن الخاص. (المترجمان)

المؤشر18: الهدوء الناعس أصبح نزاعاً صاخباً	وليس في المؤشر بحد ذاته إ. ز. ي. خ. أو ش. ز. خ. ولكن ضمن السياق ثمة إ. ز. ي. خ. (14) + ش. ز. خ. (4)
المؤشر19: أصدقاؤه القدامى (سمّاهم) ماتوا	إ. ز. ي. خ. (15)
المؤشر20: يتحدث الناس بـ «رطانة بابلية»	إ. ز. ي. خ. (16) (سيتكشّف لاحقاً عن كونه حديثاً عن انتخابات ولكن ليس ثمة ش. ز. خ. هنا)
المؤشر21: «ظهور رِب بلحية طويلة رمادية، وبندقية الصيد الصدئة، وثوبه الغريب»	تكرار للمؤشرين (8) و(9) (من وجهة نظر خارجية أيضاً) وتكرار للمؤشر (1)
المؤشر22: تساؤلات عن كيفية اقتراعه، أهو فيدرالي أم ديمقراطي، ولماذا يجلب معه سلاحاً للانتخابات	إ. ز. ي. خ. (17) + ش. ز. خ. (5)
المؤشر23: متّهم بالجاسوسية والتهديد	وليس في هذا المؤشر بحد ذاته إ. ز. ي. خ. ولكن ضمن السياق ثمة إ. ز. ي. خ. (18) + ش. ز. خ. (6)
المؤشر24: يحتجّ رِب، إنه يبحث، فقط، عن جيرانه، سمّاهم وسمّى نفسه، وسأل: أين هم؟	
أ. نيكولاس فيدر (مات منذ 18 سنة)	
ب. بروم دوتشر (قتل في الحرب)	إ. ز. ي. خ. (19)
ت. فان بروميل	إ. ز. ي. خ. (20) + ش. ز. خ. (7)
(الآن في الكونغرس)	إ. ز. ي. خ. (21) + ش. ز.خ. (8)

المؤشر25: « ألا يعرف أحد هنا رِب فان وينكل؟»
أشاروا إلى نظيره (أزمة هوية بالنسبة
إلى رِب الذي ظلّ يتشبّث بفرضية ليلته
الواحدة) إ. ز. ي. خ. (22)

المؤشر26: تظهر شابة مع طفل على ذراعيها
تنادي رِب إ. ز. ي. خ. (23)

المؤشر27: تيقّظت ذاكرة رِب، يسألها عن اسمها
(جودث غاردنر) ثم عن اسم أبيها
(رِب فان وينكل الذي غادر البيت
منذ عشرين سنة) إ. ز. ي. خ. (24)

المؤشر28: وعى رِب الحقيقة فجأة، ويسأل آخر
الأمر: « أين أمُّك؟ » (ماتت،
ولكن مؤخراً) إ. ز. ي. خ. (25)

المؤشر29: يعانق رِب ابنته ويُظهر أنه أبوها
باندهال تام إ. ز. ي. خ. (26)

المؤشر30: تتعرّفه امرأة عجوز: « لماذا، وأين
كنتَ كلَّ هذه السنوات العشرين
الطويلة؟» إ. ز. ي. خ. (27)

عندئذ يرد «التفسير» من ساكن قديم اكتشف وأخبر عن أسطورة هندريك هيودسن في جبال كاتسكل. كان التفسير تفسيراً خارقاً. من الواضح أن أيَّ قارئ فعلي ـ يشارك، لأول وهلة، رِب حيرته ـ سوف ينكره بسرعة (على الأرجح في المؤشر8، ومن المحتمل قبله) من دون معرفة التفسير الحقيقي، فهو يعرف أن الزمن قد انقضى بشكل ملغز، ويشرع بمراقبة حيرة رِب بدلاً من أن يشاركه إياها. وعلى أية حال، فالقارئ المشفّر مشفّر خلال ثلاثين مؤشراً، بطريقة محددة بإفراط[10].

وعلى نحو لافت للنظر، «يخادع» الراوي في المؤشر(8)، كعادته، للإيحاء باحتمال مطابقة vraisemblable الخارقيّ بشكل ضروري، عبر تحقق رِب المتأخر وغير القابل للتصديق من طول لحيته (من المؤكد أن المرء سوف يرى لحيته إذا كانت بطول قدم، لاسيما إذا كان المرء يلتقط سلاحاً من الأرض، ويبحث عن كلب وطريق ...إلخ؛ ولكنني مستعدّة لأن أطيع أيّ شخص ذي لحية طويلة). وفي المؤشر(9)، يتحوّل الراوي إلى مراقب خارجي للون اللحية، ويتكرر الإجراء في المؤشر(21). إن مثل هذا التغيّر في النظرة ـ المسوّغ بالحاجة إلى تأجيل إدراك رِب فقط ـ يشبه غمزة مشفّرة خارجية توسّع المسافة بين البطل والقارئ المشفّر. وبطبيعة الحال، فإن شفرات الزمن الخاصة (ش. ز. خ.) حول حرب الثورة ـ التي تعود إلى الشفرة المرجعية لدى بارت ـ هي أمثلة بالغة الوضوح على ما دعاه واين بوث سخرية ثابتة[11].

إن مثل هذا التحديد المفرط للشفرات التأويلية وشفرات الأفعال يحوّل، حتماً، القوى التأويلية للقارئ الفعلي إلى شفرات أخرى: أي إلى شفرات الشخصيات قليلاً (شخصية رِب)، والشفرات المرجعية (تأويلات حول المرأة الأميركية المشاكسة، . . إلخ)، والشفرات الرمزية.

(10) قارنْ: تعريف ميشيل ريفاتير: «إن نتيجة التحديد المفرط هي نقل المعنى من كلمة واحدة إلى بضع كلمات، كما لو كانت إشباعاً للجملة بذلك المعنى؛ لذلك يشعر القارئ أن الجملة تبقى تعزّز، صراحة، ما استنتجه من كلمة مفردة».
"Semantic Over-Determination in Poetry", PTL2 [1977], 1-19.

(11) See *A Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974).

إنني أدرك أن هذا الأمر يشبه أمر المعلم أو الناقد اليائس الذي يتخذ، وهو عاجز عن أن يتغاضى عن الجوانب «الرديئة» في العمل الكلاسيكي، ملجأً في الأمثولة الرمزية ـ صفة الرمزية، هنا، خطيئة تقلق نقاد الرواية المعاصرة فيما يتعلق بتلك الدراسات الوفيرة جداً عن الرمزية ـ وفي موضوعاتية thematics الأعمال المتوسطة الجودة (ينظر «الشفرات اللامحددة» في أدناه). إلاّ أن ذلك هو، فقط، إساءة استعمال لإجراء ناجع نظرياً. وكما بيّن بارت (ونورثروب فراي)، يمكن لعمل أو نوع أدبي أو حقبة أن يستخدموا شفرة معينة (أو صيغة) أكثر من استخدامهم شفرات أخرى، ولكنها يمكن أن تُقرأ في كل شفرة من هذه الشفرات أو فيها كلها، وإن هيمنة أية شفرة أو أكثر من شفرة تصبح وثيقة الصلة، إلى حد كبير، بالتوقّع النوعي [أي توقّع النوع الأدبي]. وتميل الأعمال الواقعية إلى أن تحدد بإفراط الشفرات المرجعية وشفرات الشخصيات، ويمكن أن تحدد ـ وقد لا تحدد ـ تحديداً أقل شفرات الأفعال و/أو التأويلية و/أو الشفرات الرمزية. والحكاية الشعبية ستحدد بإفراط شفرات الأفعال وأحياناً (كما هو الحال هنا) الشفرات التأويلية، ولكنها تحدد تحديداً أقل (أو لا تشفّر مطلقاً) الشفرات المرجعية وشفرات الشخصيات والشفرات الرمزية.

إن قصة «رِب فان وينكل» حكاية خرافية ممتعة نسبياً بسبب تحديدها المفرط كله، وهي تروق لنا كحكاية خرافية ذات تنوّع شائق. ومن دون استخدام أي تحليل معقّد، (تحليل غريماس أو غيره)، يمكننا أن نميّز أغلب وظائف بروب Propp[12]، ونميّز أحياناً الوظائف المبعثرة (مثل: تحوّل المطاردة والإنقاذ إلى البداية عندما كانت زوجة رِب تطارده من المنزل، ومن ثم من ملجئه، الحانة، ويتحوّل الاستنطاق إلى النهاية ويتحد مع المهمة، ويتحوّل الانتصار، أيضاً، إلى النهاية)، أو إذا لم تحلّ الوظائف إحداها محلّ الأخرى، فإنها تُحَوَّل.

(12) Vladimir Propp, *Morfologija skazki* (Moscow, 1928), in English, *Morphology of the Folk-Tale,* trans. Laurence Scott, rev. Louis A. Wagner (Austin, Tex., 1968).

وبادئ ذي بدء، ثمة عرض للموقف الاستهلالي ـ بصيغة التكرار ـ الذي يتألف من كل العناصر التي تبرز فيما بعد (تنقلب) كمؤشرات. إن الانتهاك لا يتحوّل إلى انتهاك خطير، انتهاك جذّاب لأمر ضمني (اجتماعي) بشؤون العمل. إنَّ دام فان وينكل هي صورة لزوجة الأب الشريرة والمسؤولة، بشكل غير مباشر، عن هرب رِب إلى الجبال. إن «انتهاك» رِب لا يسبب جرماً صريحاً يرتكبه شرير أو معوِز، لكن طبيعته الكسولة جعلته يفتقر إلى السعادة الزوجية. فالتوسّط، (يقتضي مساعدة)، ليس توسط الملك، ولكنه توسط يقوم به البطل ويحفّزه ردّ فعله الخاص بإزاء تلك التعاسة. يرحل البطل، ويختبره «واهب» (يحتاج إلى مساعدة الرجل العجوز في الوادي)، ويستجيب، وينال، بطريقة غير مباشرة، مساعدة سحرية (الشراب، وإن لم يكن قد تعاطاه سرّاً) تنقله، يبدو أنها تنقله في المكان فقط، (عودة إلى الهضبة)، ولكنها، في الحقيقة، تنقله في الزمان. يتحول الصراع إلى مستوىً ميتافيزيقي إلى حد بعيد، ولكنه يَمْثُل، لأول وهلة، كصراع فيزيقي مع الموقف، إلاّ أنه يصبح، فيما بعد فقط، صراعاً مع هويته الخاصة. ومن الطبيعي ألاّ يكون هناك انتصار مباشر، كما هي الحالة عند بروب، ولكن هناك علامة فيزيقية (على العمر)، وهناك وافد يستتر باسم مستعار، إدعاء بطل زائف (يتوعّده المجتمع في هويته)، هناك مهمة مشابهة للصراع مع الهوية في الزمان، (إنه يقدّم حلاً للمهمة ويربح الصراع بطرح أسئلة على نفسه)، هناك حلٌ يظهر، أولاً، من نفسه، ومن ثم من الآخرين (رغم أن القارئ المشفّر يعرف الإجابة كما هي في الحكاية الخرافية)، حلٌ يعقبه التعرّف من خلال ابنته في دور ضيّق «يسم» البطل (الهوية عبر الاسم والدم) ويؤدي إلى التحديد، وهو النظير الميتافيزيقي للعلامة الفيزيقية على العمر.

وقبل كل شيء، ثمة تغيّر في المظهر (ساخر): إذ لم يعد رِب ذلك الشاب الطائش، وإنما أب محترم، وثمة مكافأة (ساخرة) (وظيفة «الزواج» لدى بروب): فهو يمضي ليعيش مع ابنته، وبوصفه أباً محترماً، ليس مطلوباً منه العمل. هذا هو انتصاره أيضاً، فقد حاز أمان الزواج وراحته (وإنْ يكن سفاح قربى) من دون

مسؤولية ومناكدة. لقد دفع رِب ثمناً باهضاً له، دفع شبابه وحياة المعاناة، ولكن من الواضح أنه سعيد بدفعه هذا الثمن.

إن القارئ الفعلي الذي لم يقرأ بروب سيكون ـ عبر قدرة عامة متعارضة مع قدرة أدبية حاذقة (وهذه القدرة العامة هي المثيل الأقرب إلى القدرة اللسانية) ـ متآلفاً مع هذه العناصر الفلكلورية وسيميّزها. ولكن هذه العناصر محددة تحديداً أقل، وهي، كما هو الحال، محوَّلة إلى الشفرة الرمزية. إن «الشرير» هو، في الواقع، الزمن الذي هو نفسه غامض:

1. زمن العمل (المجتمع ضدّ الكسل).

2. زمن الفراغ (المجتمع وعلاقات رِب الجيدة معه، فهو يساعد أيَّ شخص إلاّ نفسه).

أما زوجته، التي غالباً ما يعتقد بأنها هي الشريرة، هي مجرد مظهر متميّز للشرير الحقيقي، أي المجتمع في جانبه السيئ. فهي معاقبة بالموت (زمن). وهو مكافأ بزمن حرٍّ في شيخوخته، ولكنه أيضاً معاقَب بفقدان شبابه (زمن). لقد كسب المجتمع الجيد (حسب اعتقاده) حتى إذا استمرّ وجود المجتمع السيئ (حسب اعتقاد الآخرين) (الحروب والنزاعات السياسية). ما أمامنا ليس هجوماً على المرأة الأميركية كما يجادل بعض النقاد، وإنما قصة بطل أميركية نمطية مؤثرة في المجتمع. ويعود هذا كله ـ وبضمنه البنية البلاغية المتوازنة بدقة ـ إلى الشفرة الرمزية المحددة تحديداً أقل.

لقد قضّيتُ بعض الوقت في تحليل نص سردي بسيط كيما أحدد بإفراط مقصدي من التحديد المفرط. ومع، أو من دون، تحليل بروب (أو أي تحليل آخر)، وحتى إذا كانت هذه القراءة موضع نقاش، فمن الواضح أن التحديد المفرط في مجال معين لا يبدّل شعورنا بإزاء شيء آخر موجود هناك ـ يمكن الحصول عليه مباشرة في الأقل ـ يمنح القصة جمالها وجودتها (باستخدام كلمات تقييمية)، أو (بتجنّب الكلمات التقييمية) يمنحها بنيتها واتساقها الأساسيين.

وإذا كان هذا صحيحاً، يمكننا أن نستنتج ،فقط، أنه مهما كان التحديد

المفرط الذي قد يحدث في أيّ عمل أو نوع أدبي، فإن لاتحديداً مفرطاً ضرورياً له ليبقينا مشدودين له، وكذلك ليحتفظ لنا بنسيجه المتميّز من الإدراك والمتعة والغموض الملغز.

وبعبارة أخرى، فإن وظيفة جزء من النص محدّدٍ تحديداً مفرطاً هو جعل الأشياء واضحة «للقارئ العزيز» الذي يشفَّر بوصفه قارئاً يفتقر إلى الروح النقدية hypo-critical، في حين تكون وظيفة الجزء المحدد تحديداً أقل هي الغموض، وإخفاء الشيء (وقد تكون إخفاءً كبيراً في نص معقّد) حتى لا نهين ذكاء «القارئ العزيز» لدرجة تنفيره من النص.

سأتحوّل إلى نوع جدُّ مختلف من النصوص، وهو نص رواية فْلان أوبرين Flann O'Brien التي عنوانها At Swim-Two-Birds (1939) التي يستخدم فيها شكلاً شائقاً من التحديد المفرط يُعدُّ من أفضل أشكال إرث شتيرن.

تُستهلُّ الرواية براوٍ أول يعتقد بأن بدايةً واحدة لرواية ما لا تكفي، ويضرب ثلاثة أمثلة على بدايات منفصلة: تدور الأولى حول «بوكا ماك فيليمي، عضو في فئة الشياطين»؛ وتدور الثانية حول السيد جون فوريسكي الذي «له امتياز واحد وهو إنه قلما يُضاهى، وإنه ولد في عمر الخامسة والعشرين فدخل العالم بذاكرة، ولكن من دون تجربة شخصية كانت سبباً لها»؛ وتدور الثالثة حول فِنْ ماك كول «بطل أسطوري في إيرلندا القديمة»[13].

يضطلع الراوي الأول، مرة أخرى، بسردٍ عرضي مفرط عن نفسه (طالب كسول)، وعن عمّه وأصدقائه وأصدقاء عمّه: في الحقيقة، إن اللاسرد هو الذي تقتحمه - وفي الأغلب هو الذي يقتحم - نصوص سردية أخرى يقدمها الطالب حينما يتظاهر بالعمل في غرفته، وغالباً ما تكون هذه النصوص السردية موضع مناقشة من أصدقائه، وتعنى، من بين ما تعنى به، بالشخصيات الروائية الثلاث في أعلاه.

(13) الاقتباسات كلها من: Penguin Modern Classics edition (London, 1967)

ومع ذلك، يدور أول النصوص السردية حول سيد يدعى ديرموت تراليس، وهو مؤلف، الذي يعيش في فندق «الإوزة الحمراء Red Swan» مع شخصيات يختلقها، ويسجنها في الليل، لكيلا تكون مصدر إزعاج له حينما يكون نائماً. يكتب السيد تراليس في فراش النوم شأنه شأن الراوي، ويبدع شخصيات ناضجة تماماً (مثل السيد فوريسكي، وكما يبدع أيّ روائي) يستدعي منها العمل العلمي الفذّ والمدهش الاقتطافَ من الصحف والمجلات، وبضمنها مراسل طبّي يزعم أن قسماً من البحث كان قد أنجزه السيد وليام تراسي، وهو مؤلف آخر. ويتضح، في النهاية، أن أغلب الشخصيات في الكتاب (فيما عدا الشخصيات على مستوى الراوي) هي من خلق السيد تراليس (الذي هو بدوره من خلق الراوي)، وأن بعض الشخصيات يتذكّر، أيضاً، حوادث مجربة في كتب السيد تراسي. لقد كان الراوي قد عبّر سلفاً عن نظرات معينة للرواية التي طبقاً لها: «ينبغي أن تكون قابلة لأن تعوّض إحداها الأخرى من كتاب لآخر.... وينبغي للرواية الحديثة أن تعمل كمرجع على نطاق واسع. وأغلب المؤلفين يقضّون أوقاتهم في قول ما قيل من قبل، وفي العادة، يكون ما قيل أفضل بكثير». والشخصيات لا تقال، فقط، لكي «تُستخدم» أو «تُوظَّف» من طرف مؤلف ما، وإنما لكي «تُستأجر».

يبدع السيد ديرموت تراليس شخصيات بوكا، وفِنْ، والسيد فوريسكي، وأصدقاءه، يحكي بعضهم قصصاً عن شخصيات أخرى، أو يستشهد بشعراء يظهرون، فيما بعد، في «القصة» (كما هي). يحكي فِنْ أساطير هادئة وغير متناسقة تدور، في الأغلب، حول سويني الذي هو طائر متشرّد ومسافر ينشد القصائد. وفي موضع معين، يبدو فِنْ وكأنه السيد تراليس الناعس في الغرفة نفسها. ويشنّ السيد تراليس، أيضاً، هجوماً بذيئاً على إحدى شخصياته كيما يحميَ مَنْ كان هو قد خلق أخاها، وثمرة هذا الهجوم هو أورلك تراليس الذي قَدِمَتْ لميلاده في فندق الإوزة الحمراء كلُّ الشخصيات الأخرى لتلتقي مصادفةً إحداها بالأخرى. وبطبيعة الحال، وُلِدَ أورلك تراليس بالغاً أيضاً، وفوريسكي وأصدقاؤه يدركون أن ديرموت تراليس أصبح محصّناً ضدّ العقاقير التي يعطونه

إياها كيما يبقوه نائماً حين يؤدون أدوارهم بعيداً عن أنظاره، ويغرون أورلك بكتابة حكاية ضدّ أبيه. وبعد بدايات زائفة ومختلفة، تُنجَز هذه الحكاية، وديرموت المسكين يحوم ويتعذّب، وفي نهاية المطاف، تحاكمه الشخصيات الأخرى كلها وبضمنها اثنا عشر قاضياً يمثّلون شهود العيان وهيأة المحلّفين أيضاً، والدليل ضدّه يتمثّل في توظيف سابق للشخصيات في كتب أخرى.

ما لدينا، إذن، انتهاك مطّرد ومتعمَّد للمستويات الحكائية diegetic، وهو إجراء ليس جديداً بحد ذاته[14]، ولكنه معقّد جداً، وذو مستويات عديدة (قصص ضمن قصص، وانتهاكات الرواة من مستوى إلى آخر) سيكون من المستحيل متابعتها إذا لم يكن الإجراء نفسه ـ كونه جزءاً من شفرة رمزية مشفّرة تشفيراً كبيراً ـ محدداً تحديداً مفرطاً وشاملاً.

وهكذا، نتوفّر، في مستوى سرد الطالب ـ الراوي، على عناوين بيانية مطّردة متبوعة بعلامة الترقيم التي ترسم بالشكل الآتي (مثل «أوصاف عمّي: متورّد الوجه، خرزيّ العينين، ذو بطن مكوّر». . .، أو مثل: «نوعية شريحة اللحم لدى الأسرة: من نوعية رديئة، بسعر جنيه وجنيهين»، أو مثل: «الحاستان تشيران إلى: الرؤية والشمّ»، أو مثل: «طبيعة الضحكة الخافتة: هادئة، خاصة، متفادية»، أو مثل: «اسم شكل الكلام: التعبير بالنفي Litotes»[*] إلخ. ثمة أيضاً تحوّلات واضحة إلى مستويات أخرى: «مقتطفات من مخطوطتي تصوّر فِنْ ماك كول وشعبه، وهي غارة هزْلية أو شبه هزْلية على الميثولوجيا القديمة» (رغم الحقيقة القائلة إن تراليس قال فيما بعد، باختصار للقارئ المرتقب، إنه أبدع شخصية فِنْ)، «مقتطف آخر من المخطوطة التي عنوانها Oratio Recta»، أو بالعودة إلى مستوى الطالب ـ الراوي: «مذكرات سيرة الحياة، الجزء الأول. الثاني. الأخير». . .، «وخلاصة القسم السابق على القسمين الأخيرين

(14) من أجل مناقشة للمستويات الحكائية انظر: Gérard Genette, *Figures III* (Paris, 1972), pp.238-51.

(*) Litotes: تعني صيغة بلاغية يعبَّر فيها عن الموجب بضدّه المنفيّ مثل: ليس محمد قارئاً رديئاً. (المترجمان)

... antepenultimate والقسم قبل الأخير penultimate من الكتاب». . ، وإن المعترضات بأسرها وعلى جميع المستويات تنتهي بعلامة واحدة مثل «نهاية المذكور سابقاً».

إن الكتاب مسلٍّ بنفس الطريقة التي كانت فيها رواية ترسترام شاندي مسلّية، فكل منهما يعنى، بطرائق مختلفة، بصعوبة كتابة الرواية وعبثيتها. فقارئ «حقيقي» (مثل ديلان توماس) يزكّي القول السابق لقارئ «حقيقي تخييلياً» بالعبارة الآتية: «أعطِ الكتاب لأختك حين تكون بنتاً نتنة وسافلة وسكّيرة». ولكن، لكي تتابع هذه البنت النتنة والسافلة والسكّيرة قراءة الكتاب، ثمة تشفير مفرط وعميق على المستوى البلاغي، الأمر الذي لا يطمس شيئاً من الكتاب، (مثلما هو الأمر في التحديد المفرط للشفرة التأويلية في قصة رِب)، بل هو، في الواقع، ضروري لاستيعابه. وعلى نحو بالغ الأهمية، فهو يشكّل بهجته الرئيسة. إنه جزء متمّم للبهجة في الانتهاكات المطّردة، وتكون الانتهاكات مبهجة إذا كانت القواعد واضحة وثابتة فقط. ومرة أخرى، ولكن بطريقة جدُّ مختلفة، يتوازن التحديد المفرط بالتحديد الأقل، ولكن هناك شفرة الأفعال التي تتحدد تحديداً أقل ليس، فقط، عن طريق البنية الكرنفالية (انقلاب المجتمع رأساً على عقب، وإقحام الأنواع الأدبية الأخرى، إلخ)[15]، وعن طريق الانتهاك المطّرد للمستويات، وإنما أيضاً عن طريق طبيعتها الهادئة والمنافية للفعل على كل مستوى، وبضمنها مستوى الراوي. إن انتهاك المستويات الحكائية ـ بلفْتِ النظر إلى الإجراء الحكائي ـ هو ذاته إذن محدد بإفراط على المستوى البلاغي، وكذلك في الشفرة الرمزية (التي تعنى بممارسة الكتابة)، وبالطريقة نفسها «لا يشوّش» الانتهاك شفرة الأفعال لكيلا ينفِّر «القارئ العزيز» (القارئ المشفَّر إلى أقصى حد)، بنتيجة مفادها إنه

(15) من أجل الإطلاع على مفهوم البنية الكرنفالية انظر: ميخائيل باختين، **قضايا شعرية ديستويفسكي**، الترجمة الإنجليزية: ر. و. روستال (آن آربور، 1973)، والنسخة الأصلية: **قضايا شعرية ديستويفسكي** (لينينغراد، 1929)، وانظر: باختين، **عالم رابليه**، الترجمة الإنجليزية، هيلين إسولسكي (كيمبردج، 1968)، والنسخة الأصلية من **عالم رابليه**، (موسكو، 1965).

أُشبع بفهمه الخاص. ومن دون مجال محدد تحديداً أقل، سيقوم المجال المحدد بإفراط بتنفير القارئ لأنه يمثّل إهانة لذكائه.

شفرة محددة تحديداً أقل

قارئ مدقِّق hypercrite

لكي أؤكد التوازن الذي يتطلّبه التشفير المفرط، أجد من الضروري، وعلى نحو مضاد للتأويلية، أن أتجاوز الصنف الثاني هذا (رغم أننا سنرى أن الصنفين مترابطان بشكل عكسي)؛ ولذا سأحلل مثالاً واحداً فقط، وأتيح حيّزاً أكبر للمناقشة النظرية.

مثلما كانت وظيفة التحديد المفرط تتوخى الوضوح، فإن وظيفة التحديد الأقل تتوخى الغموض. ويقتضي القارئ المشفِّر، إذن، تعاوناً نشطاً ليكون قارئاً مدقِّقاً. وقد كان هذا، في الحقيقة، أحد الأغراض المعلنة في الرواية الجديدة. والمثال المبسّط والواضح على هذا هو القصة البوليسية التي تتمثل فيها المهارة التامة بإعطاء المفاتيح كلها، ولكن بطريقة تمرّ بها المفاتيح المهمة من دون ملاحظة. وهنا، أيضاً، ينبغي أن يكون هناك توازن دقيق بين التحديد المفرط والتحديد الأقل، ولكن التحديد الأقل هو الأقوى، سواء أبقيَ هكذا طوال النص أم قبيل نهايته. وبطبيعة الحال، عندما يحتال راوٍ ما ـ كما في المثال الشهير في قصة أجاثا كريستي جريمة **قتل روجر أكرويد** . حيث يتيح للقارئ الاطلاع على أفكار البوليس السرّيّ، ليكتشف القارئ، من ثمّ، «بلادة» البوليس السرّيّ، فإنه لا يشعر بهذا كونه انتهاكاً (انتهاكاً ساخراً) لوجهة النظر حسب، وإنما كونه انتهاكاً لاتفاق ضمني يتمثل في الحفاظ على التوازن الواضح: أي أن وجهة النظر محددة بإفراط من جهة المفاتيح الخطأ، ولكنها محددة تحديداً أقل من جهة المفاتيح الصحيحة.

إن النمط الأوضح هو النص الغامض تمام الغموض مثل الرواية الجديدة. وعلى أية حال، فهي تبدو تشكّل اختلافاً مهماً، فالقصة البوليسية، عموماً، يكتنفها الغموض بوساطة التحديد المفرط للمفاتيح الزائفة، والتحديد الأقل للمفاتيح الصحيحة (ثمة شفرة ضمن الشفرة التأويلية التي يتعلم القارئ الحاذق،

عاجلاً، البحث عنها)، وعلى العكس، يبدو النص الغامض أنه يحدد بإفراط شفرة معينة، الشفرة التأويلية عادة، وحتى أنه يشفّر بإفراط القارئ، ولكن يتألف التحديد المفرط من التكرارات والتغييرات التي تمنحنا معلومات قليلة أو غير ضافية. إن التحديد المفرط يؤدي ـ على نحو ينطوي على مفارقة ـ وظيفة التحديد الأقل شريطة أن يكون هناك، أيضاً، عنصر قوي من عناصر التحديد الأقل ضمن الشفرة نفسها.

إن المثال الكلاسيكي هو قصة جيمس **دورة المسمار اللولبي** The Turn of The Screw (1898) التي يكون فيها التحديد المفرط للغز (الأشباح مقابل الهلوسات) مطّرداً مع أنه غير محلول ويمكن قراءته في كل من هذين الوجهين في كل مرة، ولكن هذا جرى تحليله كثيراً، ولن أعالجه هنا[16]. وسأتناول، بدلاً من ذلك، قصة إدغار ألن بو **القطة السوداء** (1843) التي وضعها تودوروف «ربما» في صنف النوع الأدبي للفنطازيا المحضة (لا يمكن القطع تماماً فيما إذا كان الخارقيّ هو، في الحقيقة، خارقياً أو يمكن أن يكون عرضة لتفسير طبيعي) رغم أن تودوروف نفسه وضع حكايات بو، ككل، في صنف الأدب الغرائبي (تفسير طبيعي)[17]. سأتفحص الشفرة التأويلية فقط، مادام الغموض يعتمد على هذه الشفرة فقط، أما الشفرات الأخرى فواضحة وغير مستخدمة نسبياً[18].

يحمل النص في تضاعيفه ثلاثة ألغاز (ل) ترد منذ البداية، ولكن ثمة ثلاثة ألغاز أخرى ترد في النهاية. وإليك الفقرة الأولى:

(16) انظر مقالاتي الثلاث "The Squirm of the True" التي قمتُ فيها بـ :1. تحليل أعمال نقاد آخرين، 2.اقتراح تحليلي الخاص للبنية العامة، 3. فحص البنية السطحية.
(PTL1 [1976], 265-94, 513-46, PTL2 [1977], 517-62)

(17) انظر:
T. Todorov, *Introduction a la littérature fantastique* (Paris, 1970), in English, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard (Cleveland, 1973).

(18) إن الاقتباسات من قصة **القطة السوداء** استمدّت من:
Great Short Works of Edgar Allan Poe.

عنوان: القطة السوداء (ل1: أية قطة سوداء، وفيما بعد، أية واحدة من القطط السود؟)

- بالنسبة للحكاية الوحشية إلى أبعد حد، والأليفة جداً مع ذلك، التي أنا على وشك كتابتها،	ل2أ: هل هي وحشية أم أليفة؟ (خارقة / طبيعية)
- لا أتوقع تصديقها ولا ألتمسه.	ل2أ: وحشية (+قارئ مشفّر)
- وفي الحقيقة، سأكون مجنوناً لأتوقعها،	ل2ب: (معكوس ل2أ): هل هو مجنون وحشي؟ = تفسير طبيعي (+قارئ مشفّر)
- وفي حالة حيث ترفض إحساساتي الحميمة نفسها دليلها الخاص.	ل2ب: معكوس: خارق
- ومع ذلك، لستُ مجنوناً، ومن المؤكد تماماً إنني لا أحلم.	ل2ب: ما زال معكوساً: الجنون مرفوض، وكذلك الخارقيّ
- لكني، غداً، أموت،	ل3: لماذا؟
- واليوم سأحرّر روحي.	ل2ب: من الجنون؟ (تفسير طبيعي) أم من الخارقيّ؟
- إن غرضي المباشر هو أن أعرض أمام العالم، بصراحة وإيجاز ومن دون تعليق، سلسلة من الحوادث المألوفة.	(قارئ مشفّر) ل2أ: أليفة
- ومن نتائجها [الحوادث]، روّعتني هذه الحوادث، عذّبتني، ودمّرتني	ل2أ: أليفة ـ وحشية، ل2ب: مجنون؟
	ل3: كيف دمّرت؟
- ومع ذلك، لن أحاول تقديمها.	(قارئ مشفّر)
- وبالنسبة لي، فإنها قدّمت الشيء القليل ولكنه مرعب.	ل2أ: أليفة ـ وحشية، ل2ب: مجنون؟
- وستبدو للكثيرين أقل عسراً من الأسلوب «الباروكي».	ل2أ: أليفة (+ قارئ مشفّر)
- وبعدئذ، ربما يوجد فطن، وسيحوّل وهمي إلى شيء مبتذل.	ل2ب: مجنون، ل2أ: أليفة (+ قارئ مشفّر)
- فطن أكثر هدوءاً ومنطقية، وأقل اهتياجاً منّي بكثير،	ل2ب: مجنون؛ أو ل2أ: حوادث وحشية (خارقة) وقد أرعبته حسب (+ قارئ مشفّر)
- ولن يدرك، في الظروف التي أفصّلها برعب،	ل2أ: وحشية (+ قارئ مشفّر)

- شيئاً أكثر من متوالية اعتيادية من الأسباب والنتائج الطبيعية.

ل2أ: أليفة؛ ولذلك ل2ب: مجنون (+ قارئ مشفّر)

إن (ل2أ) و (ل2ب) ليسا لغزين منفصلين، وإنما هما فقط جانبا السرد/ الراوي للغز نفسه: هل الحوادث خارقة (وحشية) أم أن الراوي (مجنون) كان قد تخيّل الحوادث الطبيعية خارقةً؟ ولن يُحَلَّ هذا السؤال ولا اللغز1 (أية قطة سوداء، وهل ثمة قطتان أم هي واحدة ؟). سيتكرر (ل3) مرتين فقط، مرة على نحو واضح («حتى في زنزانة المجرم هذه»)، ويتكرر مرة أخرى في الحال بوصفه هاجساً سياقياً واضحاً، البقعة البيضاء على القطة الثانية التي تظهر على شكل مشنقة. وبوضوح يُحلّ (ل1) في البداية بأن تدخل قطة ـ تدعى بلوتو ـ ولا تعاود الظهور حتى بعد جريمة قتل بلوتو وظهور القطة الثانية.

وكما يمكننا أن نرى هنا، فإن (ل2) محدد بإفراط إلى حد بعيد، نظراً لكونه يشكّل أساس الفنطازيا الخالصة. وفي عمل في حلقة دراسية[19]، اكتشفنا أن القصة القصيرة، عموماً، تستخدم بضع سيمات* semes لأية شفرة (ولشفرة الدوال وللشفرة التأويلية بشكل خاص)، ولكنها غالباً ما تتكرر بشكل محدد بإفراط دلالياً يكثر في الشعر أيضاً[20]. ولكن، يبدو أن التحديد المفرط يُستعمل في النص الفنطازي الخالص أيضاً، سواء أكان طويلاً أم قصيراً (وغالباً ما يميل إلى القصر لكي يعزّز الغموض حتى النهاية). ومن الجلي أن القصة القصيرة الفنطازية الخالصة ستكون مميّزة بهذه الطريقة.

إن القارئ مشفّر بإفراط أيضاً. ولكنه ـ على العكس من قصة رِب فان وينكل ـ مشفّر بإفراط لا من أجل وضوح شديد، وإنما من أجل تشويش إضافي. إنه يتخلّف إلى الوراء، فهو ليس في المقدمة مع البطل، وتكون الألغاز متكررة فقط، ومعكوسة، ويعاد عكسها. ورغم ذلك، فهو موضع إطراء («فطن ...إلخ») وينبغي أن يكون كذلك، لا أن يكون بليداً، مادام لا يتاح له ـ كما في قصة رِب ـ أن يشعر بأنه أذكى من البطل.

---

(19) في جامعة باريس الثامنة، بالتعاون مع زميلتي أولغا شيرير التي أدين لها بهذه الملاحظة.

(*) seme سيم: أصغر وحدة للمعنى. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ د. سعيد علوش. (المترجمان)

(20) انظر الهامش رقم (10) السابق.

ستواصل القصة تكرار (ل2)، بدءاً من وهم الزوجة في أن القطط السود كلّها ساحرات متخفّية وصولاً إلى السلوك «الوحشي» والمزدوج للراوي ـ البطل وتعليقه المستمر عليه بموجب شخصية منفصمة(«هوس شيطاني»، «روح الشيطان المنتقمة تستولي عليّ»، «روح الشرّ»، «رعب وندامة إلى حد ما» إلخ). إن أول إيحاء واضح بالخارقيّ لا يحدث إلاّ بعد شنق بلوتو، عبر صورة قطة عملاقة، وحبل ملتفّ حول رقبتها، منطبعة على الجدار خلف النار (الموجودة مصادفةً؟)، لكن تفسيراً «طبيعياً» ومعقولاً تماماً يُقدَّم مباشرة، ويُشفَع بعبارات عن «الوهم»، و«شبح القطة»، وهكذا دواليك.

ومع ظهور القطة الثانية، فإن بقعتها البيضاء على صدرها (خلافاً لبلوتو) تنمو تدريجياً متخذةً شكل مشنقة (ل1، ل2، ل3)، وإنها، مثل بلوتو بعد العمل الوحشي الذي ارتكبه الراوي، محرومة من إحدى عينيها، وحينذاك يكشف العنصر الخارقيّ عن نفسه. وهنا، من المفيد ملاحظة أن الراوي يحتال قليلاً، (كما في قصة رِب، وفيما يتعلق باللحية)، في أنه لا يعطينا تفصيلات منظورة عن فقدان القطة عينَها، سواء في اللحظة التي يرى القطة فيها ويمسّدها ويصفها وهي في «قبو أكثر من سيئ» (رغم أن هذا مسوَّغ فيما بعد، ويظهر القبو مظلماً)، أو في تفسيره لعلاقتهما فيما بعد، وبالأحرى، فإنه بعد هاتين الفقرتين يقرر: «لاشك في أن ما كرّس بغضي للحيوان كان اكتشاف ـ في الصباح بعد أن جلبتُها إلى البيت (تسويغ) ـ أنها، أيضاً مثل بلوتو، كانت قد حُرمت من إحدى عينيها أيضاً». إن الحذف (ellipse التحديد الأقل) يؤدي وظيفة خدعة (قطتان) بالنسبة للقارئ، ولكن الاسترجاع analepse اللاحق يلفت انتباهه (تحديد مفرط) إلى إمكانية أن تكون القطة الثانية (التي لم يسمِّها أبداً) شبحَ القطة الأولى بلوتو. وعلى أية حال، فإنه مثال حسب على التحديد المفرط بالنسبة لـ (ل1)، وإنه إمكانية فقط.

إن (ل3) (لماذا يجب أن يموت؟) يُحَلُّ لحظةَ يغمر الراوي ـ متعثراً بالقطة الثانية في القبو، وزوجته تحول دون أن يصبَّ جام غضبه على الحيوان ـ فأسَه في رأسها (زوجته). ولأن (ل3) يُقدَّم في البداية، فإننا نعرف أيضاً، بطريقة

لاتأويلية، أنه سيُقبَض عليه، ولكن من دون معرفة كيفية القبض عليه. يجتاحه هدوء مقزِّز عندما يدفن الجثة في الجدار. وعندئذ يرد (ل4): أين القطة ؟ لقد اختفت، ويعبّر الراوي عن ارتياحه العميق. بعد أربعة أيام تصل الشرطة (ل5 ـ لماذا ؟ ـ وهذه ليست إجابة: ويمكن أن تُعَدَّ أما واضحة، تأويلياً، من خلال إشاعةٍ، أو من خلال إلماعة فعل خارق تقوم به القطة) وتفتّش البيت. الراوي، في القبو، هادىء بشكل شنيع (ل2ب)، ولكن، حين كانت الشرطة على وشك المغادرة، يستولي عليه جنون هوسي (ل2ب) وهو يمجّد الجدران الصمّاء، ناقراً إياها، وإذْ ذاك:

– ولكن قد يحميني الله وينجّيني	ل2ب: شخصية منفصمة
– من مخالب الشيطان الخبيث!	ل1: القطة
– وليست أصداءُ كوارثي الغارقة في الصمت، بأسرع من صوت ردّ عليّ من داخل القبر!	ل6: صوت مَنْ ؟ زوجته ؟ أم القطة ؟
– ببكاء مكتوم وواهن لأول وهلة، مثل نشيج طفل،	ل2أ: وحشي
– وأخيراً، يرتفع في صرخة طويلة مدوّية، ومستمرة،	ل2أ: وحشية
– وشاذة تماماً، وغير بشرية .	ل6: غير بشرية = شبح، إنسان ميت ؟ أم حيوان؟
– عواء ـ صيحة منتحبة، مرعبة إلى حد ما ومنتصرة إلى حد ما،	ل6: إنتصار القطة ؟
– تماماً مثلما ترتفع من جهنم، متواشجة من حناجر الملعونين عبر آلامهم المبرّحة، ومن حناجر الشياطين الذين يتهللون للعن.	ل2ب: مجنون ؟ ل2أ: وحشية ل1: إذا كانت القطة (ل6) = شبح بلوتو ؟
– من الحماقة التحدّث عن أفكاري الخاصة...	ل2ب: مجنون (+ قارئ مشفّر)
– دزينة من الأيدي القوية كانت تكدح عند الجدار. وتصاب بالوهن كلها. والجثمان في ذلك الحين فاسد جداً ومتكتّل بالدم المتخثّر، منتصب أمام أعين المتفرجين.	ل2أ: وحشي

– وعلى رأسه [الجثمان]، بفمٍ أحمرَ متسع، وعين وحيدة متقدة،	ل2أ: وحشي
– جلس الحيوان البشع	ل4: يُحَلُّ، ل6: يُحَلُّ
– الذي كان قد أغراني، بمكر، بالجريمة،	ل2ب: (مجنون) منفصم
– والذي ينفخ صوتاً أسلمني إلى الجلاّد	ل3: تكرار الحلّ، ل5: تقوية خارقية.
– وقد حبستُ الوحش داخل القبر!	ل4: فُسّر، ل2أ، ب: وحشي، مجنون

ما تحصّلنا عليه هو، ظاهرياً، تفسير «طبيعي»: فالقطة2 «الموجودة مصادفةً» ـ التي يكرهها الراوي، وهي بريئة من إثمه في جريمة قتل (مجنونة) القطة1 ـ تُحبَس خطأً ومن جراء جنون المجرم، في أثناء دفن زوجته. بقيت القطة تنازع وتموء حينما كان الجدار يُنقَر بجنون. (ل2) (الجنون والرعب) مشفَّر باستمرار، و (ل4) (أين القطة؟) و (ل6) (لمن الصوت؟) يُحَلاّن في آنٍ واحد، (ل3) (لماذا يجب أن يموت؟) كان قد حُلَّ لحظةَ الجريمة، وهو يتكرر هنا فقط في الصوت الأخير للقطة. و (ل5) (لماذا تصل الشرطة؟) يُحَلُّ أما بافتضاح القضية أو بتلميح خاطف من شيء خارق معزَّز بـ «صوت منفوخ».

ويبقى (ل1): (أية قطة سوداء؟). و (ل1) ـ بخلاف (ل2) ـ قد حُدِّد تحديداً أقل مع إيحاءات بأن القطة2 هي شبح القطة1 (الصورة المشنوقة على الجدار بعد شنق القطة1، والظهور العجيب للقطة2 في القبو الصغير، وعلامة المشنقة، والعين الواحدة، وسلوكه الهوسي الجائر). يمكن لكل هذه العناصر، بطبيعة الحال، أن تتلقى تفسيرات طبيعية، وهي، أيضاً، تعود إلى (ل2) (الجنون)، الذي هو محدد بإفراط، ولكنه، في ذاته، غير محلول في النهاية: فأما أن يكون الراوي مجنوناً والحوادث «طبيعية» أو ألاّ يكون مجنوناً، وهو مجرد مختلٌّ وقاسٍ، وتتفاقم هاتان السمتان الأخيرتان بالحوادث «الخارقة».

وبعبارة أخرى، فإن توازن التحديد المفرط والتحديد الأقل هو، مرة أخرى، توازن أساسي. ولكن، في حين كان التوازن في الحكاية الخرافية بين شفرتين أو أكثر (الشفرة التأويلية، وشفرة الأفعال المحددتان بإفراط، والشفرة الرمزية المحددة تحديداً أقل) وكما هو الحال عند فُلان أوبرين (شفرة الأفعال المحددة تحديداً أقل، والشفرة الرمزية المحددة بإفراط)، فإن التوازن، هنا،

يجري ضمن شفرة واحدة (الشفرة التأويلية)، ولكنه يجري بين الألغاز: فاللغزان الأولان يظلان من دون حلّ، (ل1) محدد تحديداً أقل، (ل2) محدد بإفراط، (ل3) الذي يرد مع اللغزين الأولين، محدد تحديداً أقل، ولكنه يُحَلُّ بوضوح في النهاية، (ل4) و (ل6) ـ المحددان تحديداً أقل ـ يردان في نهاية الفصل فقط، ويُحَلاّن مباشرة، (ل5) ـ الذي يرد قبل نهاية الفصل تماماً ـ محدد تحديداً أقل، ونصف محلول (تفسير طبيعي، تفسير خارق/ واضح، وتلميحي):

بداية	ل1		محدد تحديداً أقلّ		غير محلول
	ل2	محدد بإفراط			غير محلول
	ل3		محدد تحديداً أقلّ	محلول	
نهاية	ل4		محدد تحديداً أقلّ	محلول	
	ل5		محدد تحديداً أقلّ	محلول	غير محلول
	ل6		محدد تحديداً أقلّ	محلول	

إن هذا الاختلاف في توازن التحديد المفرط والتحديد الأقل (بين الشفرات بالنسبة للصنف الأول، وبين الألغاز في الشفرة الواحدة بالنسبة للصنف الثاني من النصوص) قد يكون اختلافاً تصادفياً، ونتيجة تجريبية للنصوص المحلَّلة، ويمكن لبحث ضافٍ فقط أن يبيّن صحة هذه الفرضية. فالاختلاف الرئيس هو، كما قلتُ، اختلاف الهيمنة النسبية في النتيجة النهائية: فبالنسبة للشفرة المحددة بإفراط للنمط الأول من النصوص، يكمن المجال المحدد تحديداً أقل في تأويل القارئ (إذا رغب في ذلك)، وبالنسبة للشفرة المحددة تحديداً أقل للنمط الثاني من النصوص، ثمة مجال يبدو أنه محدد بإفراط، ولكنه يبقى، في الواقع، محدد تحديداً أقل ضمن النص (ما لم يكن هذا المجال، كما في القصة البوليسية، محدد تحديداً أقل في النهاية وبدقة).

إن النص الغامض هو نص «حواري» dialogical[21] أساساً: ففي الرواية

(21) من أجل الإطلاع على مفهوم النصوص الحوارية، انظر: باختين ـ قضايا شعرية ديستويفسكي.

الحوارية (مثل رواية ديستويفسكي بمقابل رواية تولستوي طبقاً لباختين) يكون للمؤلف حوار نصّي واصف مع شخصياته، والشخصيات مع بعضها بعضاً، وقبل كل شيء يكون للشخصية حوار مع نفسها كونها مقابلاً لشخصية أخرى متخيلة[22] يرفض المؤلف، عملياً، أن «يرسم» الشخصية التي يكوّنها، ويرفض أن تكون له الكلمة الأخيرة عنها (كما هو الحال في رواية الصوت الواحد «المونولوجية») وبقدر تعلّق الأمر بهذا، فإنه يرفض أن يرسم نفسه. ولا إنسان «يتوافق مع نفسه»، ناهيك عن (كلمة) الآخر عنه. وتثور الشخصية ضد نزعة مؤلفها في أن يرسمها، والمعالجة الهزلية لفْلان أوبرين لهذه المسألة في At Swim-Tow-Birds هي نسخة ممسرحة (واضحة، محددة بإفراط) لما تحقّق بشكل نصّي واصف (أو بلغز محدد بإفراط غير محلول، كما هو الحال هنا) في الرواية الحوارية.

مادمتُ قد حلّلتُ أنماطاً من النص الواصف تفصيلياً في مقالتي الثالثة عن رواية دورة المسمار اللولبي، وقد فعلتْ أولغا شيرير الشيء نفسه بالنسبة لنصوص أخرى[23]، فلن أقول الشيء الكثير عنها هنا. ولكن، في حالة الغموض الذي لابد من أن يبقى غير محلول في الفنطازيا الخالصة، يتولّد هذا النص الحواري الواصف، بوضوح، من التوازن الأساسي للألغاز غير المحلولة المحددة بإفراط والمحددة تحديداً أقل، في حين ستتضمّن الألغاز الغريبة (المقبولة خارقياً، كما في قصة رِب) التي لا يوجد فيها هذا الغموض الخاص، شفرة تأويلية ثانوية (ومحددة بإفراط) فقط، التي يمكن أن تولّد نصّاً مونولوجياً واصفاً

(22) والمثال الأوضح على هذه الحالة هو رواية ديستويفسكي *Notes from the Underground* التي أثّرت بقوة في الرواية الحديثة، وقد أثّرت، بشكل صريح، في أميركا، في رواية إليسون **الرجل اللامرئي**.

(23) See "Absalon et Absalon", *Letters Moderns,* vol.1 (Paris, 1974), 1-24, and "La Contestation du jugement sur pièces chez Dostoievski et Faulkner", *Delta* 3 (1976), 47-62, (Universitèé de Montpellier).

قارنْ أيضاً بكتاب أولغا شيرير الذي سيصدر قريباً:

Le Contre-courant de la Conscience Faulkner et Dostoievski.

ثانوياً فقط، رغم أن شفرات أخرى محددة تحديداً أقل، غالباً ما تكون شفرات رمزية، يمكن أن تولّد نصوصاً واصفة أخرى. ومن هذه الناحية، غالباً ما تكون الألغاز الغريبة قريبة جداً (بصرف النظر عن السمة الخارقية المقبولة) من الأعمال الواقعية: إذ نشهد التحديد المفرط للشفرات المرجعية والرمزية في ثلاثية تولكين التي تتضمّن جميع زخارف الرواية الواقعية، وتستحثّ النقد الرمزي والموضوعاتي والتاريخي والإيتمولوجي من النوع التقليدي.

إن الفنطازيا الخالصة، بطبيعة الحال، ليست النمط الوحيد من أنماط النص الغامض. فروايات روب غرييه تقوم على توازن مشابه ـ رغم أنه يحدث بطريقة مختلفة ـ للتحديد المفرط والتحديد الأقل، كما تقوم على ذلك أنماط أخرى من الرواية الجديدة والرواية الجديدة الجديدة. أو مرة أخرى، كما في عمل ألفونس آليه Alphonse Allais دراما باريسية جداً، لا يعتمد الغموض الهزلي على لغز خارقي/ طبيعي، وإنما على تحديد مفرط متبوع بتحديد أقل مفاجئ (يبنى على لامرجعية مشتركة كما بيّن ذلك إيكو)[24] ضمن شفرة الأفعال البسيطة جداً. ولاشك في أن الشفرات الأخرى قابلة للاستخدام على نحو مشابه.

إن السرد المونولوجي ـ الذي يرسم شخصياته وموقفه الأيديولوجي ـ هو النمط السردي الوحيد الذي يثير، عبر تحديده المفرط لوقفة ما، ولنقلْ وقفة «غير سارة» بالنسبة لقارئ فعلي، السؤال الآتي: أين يقف المؤلف؟ وببساطة، لا يمكن إثارة هذا السؤال بالنسبة لنصٍّ حواري. وفي حالة «بغض» بو Poe، فإن السؤال الذي لا يمكن (أو لا يجب) أن يُستدعى، غالباً ما يعزى إلى «سخريته» من دون ريب. وقد نوقشت السخرية كثيراً، وحُلِّلتْ بشمول، لاسيما في أميركا[25]. ولكن، يبدو أن قليلاً من النقاد يأخذون نظرية باختين بعين الاعتبار

---

(24) Eco, "Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Meta-Narrative Text", in *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington, 1979).

(25) وليس الأمر كذلك في فرنسا. فبارت يقصي السخرية كونها جزءاً من شفرته المرجعية، وكونها قالباً آخر يحطّم التعدد عبر التأكيد على ملكية الرسالة وسلطة خطاب معين على

عندما يناقشون السخرية، وبعضهم الآخر يصرف النظر عنها[26]. وعلى أية حال، فإني أعتقد بأنها نظرية أساسية لأية دراسة، ليس فقط لدراسة في القارئ المشفّر، وإنما للطرائق التي يشفِّر فيها القارئ، وقد حاولتُ أن أختبر هذه النظرية هنا[27].

الشفرات اللامحددة

قارئ منوِّم hypnocrite

في الحقيقة، ليس لديّ الشيء الكثير لأقوله عن هذا الصنف، ولا أعتزم تحليلَ أمثلةٍ عنه. ولا ينبغي افتراض وجود هذا الصنف نظرياً فقط، كما هو شأن الصنفين السابقين، بل إنه موجود فعلاً، في التأثيرات التي نعرفها، أي أن

آخر. انظر:

S/Z, French ed., pp.52 and 212.

(26) انظر على سبيل المثال:

Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevkijs* (Munich, 1973).

إن شميد ليس، فقط، لا يقبل بفكرة حوارية ديستويفسكي، بل يجادل في أن بنيةَ (أصواتٍ مستقلة تصدر عن المؤلف المبدع) لا يمكن تصوّرها أنطولوجياً، وهو يفضّل أن يسم تقنية ديستويفسكي بتداخل النص. وهذا، في رأيي، يقع في الفخ الذي يحلله باختين في فصله الذي يعنى بالقراءة «المونولوجية» لرواية ديستويفسكي كما فعل السابقون والمعاصرون. يعترف باختين، بالطبع، بوجود وفرة مونولوجية واسعة عند ديستويفسكي، ولكن غرضه هو إظهار الطبيعة الاستثنائية للتقنية في مرحلتها الاستهلالية. وحتى لو كان مخطئاً بشأن ديستويفسكي، فإن هذا لا يغيّر من مشروعية نظريته كنظرية؛ وبذلك، فإن ابتكار واقتضاء تغيّر كهذا (تغيّر حسب مفهوم إنغاردن) في نظرتنا الأنطولوجية للعمل الفني بوصفه موضوعاً «قصدياً» قد صمّم عليه الكثيرون ـ وكذلك شميد ـ من أجل التراجع عن العديد من التصورات التقليدية.

(27) وهناك مثال متطرّف على الشفرة المحددة تحديداً أقل ـ رغم عدم أهميته هنا ـ هو الشعر الذي يعتمد على التجنيس بالقلب anagrammatical، والذي يعتمد على التوازن بين التحديد المفرط (نوع من الفضاءات حيث يرجّح حدوث هذا التجنيس أو البدء به، مثل البيت الأول أو الكلمة، أو الحرف، وإن التكرار الكافي لعملية التجنيس يمكن إدراكه تماماً) والتحديد الأقل (التجنيس «الخفيّ»). ومن أجل الاطلاع على نظرية التجنيس بالقلب انظر:

Jean Starobinski, *Les Mots les mots* (Paris, 1971) and Anthony L. Johnson, "Anagrammatism in Poetry: Theoretical Preliminaries", PTL2 (1977), 89-117.

القارئ، الذي لا يكون مشفَّراً كما يجب، حرٌّ أو يشعر بالحرية في قراءته كلَّ شيء أو أيَّ شيء ـ ولذا فهو لا يقرأ شيئاً ـ في النص.

من الناحية النظرية، لابدّ لهذا النمط من القراءة أن يحدث، فقط، مع النصوص التي يكون فيها توازن التحديد المفرط والتحديد الأقل (ولكن أنظرْ في أدناه) غير مهمٍّ وغير مبنين، فبعض الشفرات تكون محددة بإفراط هنا، وبعضها يكون محدداً تحديداً أقل هناك، لا لسبب غير هوى المؤلف[28]. وبعبارة أخرى، ليس من الضروري أن يكون عدم تحديد الشفرات هو الذي يكوّن هذا النوع من النصوص، وعلى العكس، قد تكون جميع الشفرات محددة بإفراط (أو محددة تحديداً أقل)؛ لذلك لا تنتج توتّراً نصّياً واصفاً ومبنيناً بالنسبة لقارئ مشفّر، ومن ثمّ ليس هناك قارئ مشفّر. إن التحديد التصادفي ـ بدلاً من الغياب الكلي للتحديد ـ هو الذي يفضي إلى اللاتحديد؛ ولذا فإن القارئ الفعلي، عندئذ، يتبنّى ـ مع مشاعره وأيديولوجيته ـ حماساتِه وحدودَه التي أملاها عصره، وتحيّزاتِه الخاصة، واغترابَه الأخلاقي.

إنني أعرف أن هذا موضوع شائك، وقد أدان العديد من النقاد، بطرائق مختلفة بدءاً من الإدانة ووصولاً إلى التحفّظ، مؤلفاً بسبب «نظراته» غير «المختلفة» بما فيه الكفاية عن نظرات البطل، وبسبب أنه «لا يوضّح أين يقف» أو، على العكس، أنه يجعل موقفه واضحاً غاية الوضوح. وأودّ أن أستطرد، بإيجاز، في تناول هذا القارئ الفعلي في ضوء تحليلي وملاحظاتي السابقة؛ وذلك استجابة لمقالة بارزة وممتعة لسوزان سليمان[29] مكرّسة لرواية دريو دي لاروشيل عنوانها «جيل Gilles» التي تحلّل فيها وسائل مناورة وخاصة تنكر قيماً معينة مثل: الأجنبية، واليهودية، والتحليل النفسي، والماركسية، وتصفها بأنها

---

(28) لسوء الحظ، فإن هذا النوع غير الدقيق من القراءة سهل جداً وشائع، وكثيراً ما يستعمل مع النصوص التي تعود إلى أول الصنفين الذي غالباً ما يفقد الكثير من بنيته أو إنه يعثر عليها عن طريق المصادفة أو من خلال نقد طفيلي.

(29) "Ideological Dissent from Work of Fiction: Toward a Rhetoric of the *roman à thèse*," *Neophilologus* 60 (1976), 162-77.

منحطّة وفاسدة. وهي تحلّل بوضوح (وصراحة) طريقتها الخاصة في «معارضة» القيم التي يثبّتها النص، وتصل إلى الاستنتاجين الآتيين:

1. إن المعارضة الأيديولوجية ضدّ الأعمال الروائية هي تجربة قراءة تتضمّن «إدراك» وسائل شكلية معينة كونها أقنعة للروائي في دوره كمناور بين القيم.

2. إن وسيلةً شكلية من هذا النمط (أي النمط الذي يمكن أن يُتَقمّص كقناع...) هي وسيلة لمناورة أيديولوجية.

تقدّم سوزان سليمان، في الحال، اعتراضاً مفاده إن قارئاً قد يشارك في القيم، و يكون واعياً بالوسائل المناورة، ولكنها تقدّم اعتراضاً مضاداً يتمثّل في أنه مادام «إدراك» وسيلة ما «هو فعل شبه متعمّد لعدم تعاون القارئ مع النص»، فإن قارئاً يشترك في القيم المتجسّدة في «جيل» - رغم كونه واعياً بالوسائل - «لن يجد صعوبة في التعاون مع النص» وأن «يعمل كما لو» كان غير واعٍ بها، «كما لو» أنه لم يدركها.

قد يكون هذا صحيحاً حقاً، مادامت المناورة السياسية سهلة للغاية، لكن دائرية المحاججة تجعل تلك السهولة واهنة جداً (فإدراك وسيلة = عدم التعاون، ويمكن أن يحدث التعاون رغم إدراك الوسيلة). وما يربكني هو إنها تبدو صحيحة في نصوص محددة فقط (أي تلك النصوص التي تنتسب إلى الصنف الثالث) وهي صحيحة بطريقتين: 1. من الممكن تماماً الاختلاف كلياً مع ماضي أيديولوجيا المؤلف (مثلاً: المعتقدات الدينية والسياسية لدانتي، أو لانغلاند، أو ملتون، أو حتى عنف شكسبير) وإدراك وسائل التحديد المفرط، ومع ذلك، لا «تتعارض» بالطريقة الموصوفة. وعلى الرغم من ذلك، قد ندرك وسائل الأعمال الأدبية برمتها، ألا يمكن للكاثوليكي، حقيقة، أن يقرأ دوبارتا أو دون النظامي (الميثودي)(*) Methodist Donne؟ يمكن أن يكون ذلك بسبب مرور الزمن منذ الغليفيين Guelfs والغيبيليين Ghibellines، والانشقاق البابوي أو

(*) الميثودي methodist: أحد أتباع الحركة الدينية الإصلاحية التي قادها في أكسفورد سنة 1729 تشارلز وجون ويزلي محاولين فيها إحياء كنيسة إنجلترا. (المترجمان)

الحروب الدينية، ولكن: 2.الشيء نفسه صحيح بشكل غامض (رغم كونه أكثر تعقيداً) فيما يتعلق، مثلاً، بالنظرات السياسية لباوند، أو إليوت، أو وايندهام لويس، أو بقدر تعلّق الأمر بنيرودا، أو لورنس في معالجتيهما المسرفة (المحددة بإفراط) للجنس. فالتحديد المفرط لدى باوند بغيض، أحياناً، إلى أقصى حد، ونحن ندركه مع أننا لا نملك ردَّ الفعل السهل نفسه، ذلك الذي تصفه سوزان سليمان في رواية «جيل». لماذا؟

ورغم كل شيء، أودّ أن أقول إنه سؤال عن توازن التشفير الذي كنتُ قد وصفتُه، وسؤال عن التوتّر النصي الواصف (الحواري) المقدَّم للقارئ المشفّر عن طريق هذا التوازن. فالنص يحدد بإفراط شفرات معينة، ولكنه يجب أن يعدّل التوازن أما عن طريق شفرات أخرى محددة تحديداً أقل (كما بيّنتُ ذلك بمصطلحات سهلة مع قصة «رِب فان وينكل» و "At Swim-Two-Birds") أو عن طريق تحديد مفرط وتحديد أقل ضمن الشفرة نفسها ولكن بطريقة تكون فيها النتيجة النهائية محددة تحديداً أقل («القطة السوداء»). إن وسائل دريو ـ التي تعادل تحديداً مفرطاً لشفرة الدوال ـ ليست «واضحة» فقط (سوزان سليمان)، إنها أيضاً غير متوازنة عبر اللاتحديد الموجود في الشفرات الأخرى التي ستكشف عن مجالات الغموض، وقبل كل شيء، ستجعل الشخصيات متحاورة. إن الشفرة المرجعية التي تدعم شفرة الدوال محددة تحديداً أقل بحيث لا يمكن التسليم بها جدلاً ببساطة، ومن ثمّ لا يمكن عدُّها معارضة أيديولوجية أو تطوّراً في الأفكار. وما أودّ أن أوحي به هو إن ردَّ فعل سوزان سليمان لا ينطلق، فقط، من المعارضة الأيديولوجية، وإنما أيضاً، أو حتى بشكل رئيس، من براعتها العقلية: إذ لا يمكن للقارئ الفعلي أن يتطابق مع القارئ المشفّر الذي هو أما مشفّر بإفراط مثل القارئ المراوغ، أو مشفّر تصادفياً، إنْ حدث ذلك، مثل القارئ المنوَّم hypnocrite (بالمعنى الذي تقصده سوزان سليمان في قضية عدم إدراكه الوسائل التي كان قد أدركها فعلاً). وفي الحقيقة، فإن القارئ المشفّر ـ المهان في ذكائه ـ مغرَّبٌ للغاية، فهو يتقهقر ـ يصبح سلبياً ـ ويترك فجوة كبيرة للقارئ الفعلي كيما يهيمن عليها، أي أنه بدءاً من القارئ المعاصر الذي يسلّم المؤلف

جدلاً بإشراك تحيّزاته، ووصولاً إلى القارئ المختلف أو القارئ من جيل قادم الذي سيقوم بالمعارضة بسبب هذه التحيّزات، وما بينهما اقتباسات الناقدة سوزان سليمان التي تعدّ صورة «جيل» في نظر دريو «وثيقة من الوثائق الأكثر إدانة عن الفاشية الفرنسية في عصرنا». ويميل المؤلف الضمني أو المشفّر، بالطريقة نفسها، إلى أن يكون مَقْصِيّاً، وأن يترك فجوة للمؤلف الفعلي حسب النقد التقليدي.

وعلى أية حال، يفضي بي هذا التنويم المغناطيسي المعاصر إلى أن أنهيَ هذا الاستطراد بشأن القارئ الفعلي، وأعود أدراجي إلى صنفي اللامحدد. وقد قلتُ فيما سبق أن توازن التحديد المفرط والتحديد الأقل، في هذه الحالة، هو «كما يبدو» غير مهمّ وغير مبنين. وعلى أية حال، فمن البيّن أن لاتحديداً «ظاهرياً» للشفرات (أي لاتوازناً ظاهرياً لا ينتج توتّراً نصياً واصفاً) قد يصبح، في بعض الحالات، مجرد جهل معاصر بشكل غير مألوف من أشكال هذا التوازن الضروري، ويكون القارئ المشفّر، كما هو شأنه، لامرئياً لبرهة بالنسبة للقارئ الفعلي حتى يكتشفه القراء الفعليون فيما بعد: أي من حيث الافتقار إلى الاستيعاب والافتقار إلى ردّ الفعل، أو على العكس أحياناً، من حيث ردّ الفعل المفرط ولكن لأسباب خاطئة.

وبعبارة أخرى، فإن صنف الشفرة اللامحددة هو صنف عابر: فأما أن ينحلَّ النص ـ بعد إحراز نجاحات تميّزه ـ في النسيان بسبب توازنه اللامبنين أو الرجراج بين التحديد المفرط والتحديد الأقل، أو أن التوازن الرجراج ظاهرياً يصبح، في نهاية المطاف، توازناً مبنيناً في الحالة التي سيعيد فيها النص ربط أحد الصنفين الأولين، كيما يجعل النقاد منشرحين لأجيال وأجيال.

غالباً ما يسألني الطلاب السؤال الآتي: أكلُّ هذه الأشياء التي تقرئينها في نص ما، أو تلك التي نقرأها، والتي تطبقّ هذه النظرية أو ذاك المنهج، موجودة هناك حقيقة، أم إنها في ذهن المحلل؟ إنه سؤال أبستيمولوجي حقيقة، واعتماداً عليه، سنقرأ، على الأقل، إنغاردن، وإن لم يكن إنغاردن فبارت وآخرين عديدين. وأنا، في نهاية المطاف، لا أفترض وجود إجابة عن هذا السؤال، بل

يمكنني فقط أن أصرّ - بشكل صحيح أو خاطئ - على هذه الأصناف كما هي مقدَّمة هنا، والتي هي ثمرة تحليلي للقارئ المشفّر. ربما يكون القارئ المشفّر شخصية من تخييلاتي، فيا صنوي، ويا أخي، أيها القارئ الساذج، المدقِّق، المنوَّم، المعمّى، والمُستأجَر من طرفي، فقط، لأغراض هذه المقالة عن قارئية الإنسان.

روبرت كروسمان

هل يكوّن القراء المعنى؟

إن هذا السؤال نفسه مبهمٌ وغامضٌ بشكل مزعج، ومع ذلك فهو قريب لدرجة تمكّنني من أن أعبّر عمّا يبدو لي هو المسألة المركزية في النظرية الأدبية اليوم. وحينما يدعو جوناثان كلر إلى «نظرية القراءة»، ويتحدث ستانلي فش عن «جماعيات القراءة» و«ستراتيجيات القراءة»، ويعلن جاك دريدا أن «القارئ يكتب النص»، فإنهم كلّهم، وبدرجات متفاوتة، يجيبون بالإيجاب. وحينما يرى منظّرون آخرون ـ واين بوث و إ. د. هيرش وآخرون كثيرون ـ الأنانوية solipsism والفوضى الأخلاقية في مثل هذا الجواب، فإنهم أيضاً يشهدون على أهمية القضية بالنسبة للمنظرين من النقاد المعاصرين[1]. وفي الصفّ الدراسي أيضاً، فإن نوع ومدى سلطة المعلم في مواد التأويل تبقى سارية سواء أكان القراء يكوّنون المعنى الأدبي أم لا. فالسؤال يلحّ حتى يفرض نفسه مهما كان مربكاً.

---

(1) انظر: Culler, Structuralist Poetics (Ithaca, 1975) لاسيما الفصل (6): «القدرة الأدبية» ص113–130 ومقالته في هذا الكتاب.

Fish, "Interpreting the Variorum," Critical Inquiry2 (1976), 456-85, Derrida, "In Defense of Authors," Novel 11, no. 1(1977).

وستعقد مناقشة مطوّلة عن هيرش في آخر هذه المقالة.

وإذا لم نستطع أن نجيب عن السؤال مباشرة، فإن المشكلة تقع، بشكل رئيس على ما أعتقد، في كلمة المعنى Meaning التي لها بضع دلالات متضاربة. أولاً، غالباً ما نستخدم الكلمة كمرادف لـ (القصد Intention) مثل: «إذا فهمتَ ما أعنيه»، «ما أعنيه كان...» وعلى نحو واضح، فإن المتكلم أو كاتب الكلمات هو صانعها، وعليه فهو مصدر القصد الذي يسبق أو يرافق صنعها. ولكننا، مرة ثانية، غالباً ما نعزو «المعنى» إلى الكلمات نفسها، ونقول إن الإطناب «يعني» الكلام الكثير، أو إن الثلج «يعني» ماءً منجمداً. وهنا، لا يبدو أن دلالة الكلمة معنى هي ما يقصده متكلم محدد، وإنما ما يفهمه عامة الناس من خلال كلمة ما. وأخيراً، يمكن أن تعني كلمة معنى القيمة التي نعزوها لشيء ما - «إنه يعني لي الشيء الكثير». وباختصار، فإن الكلمة يمكن أن ترمز إلى قصد المتكلم، وإلى فهم سائد أو إلى تقييم شخصي لفرد بشأن شيء ما. واستناداً إلى كيفية استخدامنا أو فهمنا للكلمة، ستكون لنا أجوبة مختلفة عن مسألة ما إذا كان القراء يكوّنون المعنى.

إن المأزق لا يقتصر على غير المتخصص. وحين كتب س. ك. أوجدن وآي. أي. ريتشاردز كتاب معنى المعنى سنة 1923، كان للقضية تاريخ طويل، وبقي الجدال حاداً أو هائجاً بين فلاسفة اللغة ومنهم هـ. ب. غرايس، و ب. ف. ستراوسن، وجون سيرل، وماكس بلاك[2]. ويقترح هيرش الذي عمل أكثر من غيره في المجتمع الأدبي ليطابق كلمة معنى بقصد المؤلف، أن يدعو المعنى بالنسبة للقارئ بكلمة أخرى هي دلالة significance:

«المعنى اللفظي هو أيُّ شيء يرغب شخص ما في نقله عن طريق متتالية

---

(2) Ogden and Richards, The Meaning of Meaning (New York, 123), Grice, "Utterer's Meaning, Sentence-Meaning, and Work-Meaning," in Foundations of Language 4 (1968), 225-42, Strawson, "Intention and Convention in Speech Acts," Philosophical Review 73 (1964), J. R. Searle, Speech Acts (Cambridge, 1969), Max Black, "Meaning and Intention: An Examination of Grice's Views," New Literary History 4 (1973), 257-79.

خاصة من العلامات اللغوية، ويمكن أن يُنقل (يكون مشتركاً) بوساطة تلك العلامات اللغوية»[3]

وفي الكتاب الحالي يشير مصطلح «معنى» إلى المعنى اللفظي الكلي لنص ما، ويشير مصطلح «دلالة significance» إلى المعنى النصي فيما يتعلق بسياق أكبر، أي بذهن آخر، وحقبة أخرى، ومادة موضوع أوسع، ونظام غريب من القيم وهلم جرا. وبكلمات أخر، فإن «الدلالة» هي معنىً نصي بمقدار تعلقها بسياق معين، وفي الحقيقة بمقدار تعلّقها بأي سياق خارج نفسه[4].

وبطبيعة الحال، إذا ما اشترطنا سلفاً أننا سنفهم «قصد المؤلف» عن طريق «المعنى»، فيتبع ذلك، منطقياً، أن القراء لا يكوّنون المعنى. ومع ذلك، فإن هيرش يناقض نفسه في هذين التعريفين للمعنى، مؤكداً في الأول أن الكلمات تعني شيئاً ما، فقط، في سياق ذهن قصدي («المعنى اللفظي هو أيُّ شيء يرغب شخص ما في نقله»)، ومدّعياً في الثاني أنها تعني شيئاً ما بمعزل عن أيِّ «سياق أكبر» (مادام معناها في أيّ سياق أكبر ليس هو المعنى ولكن «الدلالة significance»).

أتوخّى، في هذه المقالة، الردَّ على تأكيد هيرش أن المؤلفين يكوّنون المعنى بقلب مجادلته رأساً على عقب. وسأجادل في أن لأية كلمة أو نص «معنى» حينما تكون مندرجة في سياق أكبر فقط. وهكذا، فإن فعلَ فهمِ كلمات الشاعر عن طريق وضعها في سياق مقاصده هو طريقة من عدد من الطرائق الممكنة لفهمها. تتمتع هذه الطريقة في الوصول إلى «معناها» [الكلمات] بامتياز عن طريق كل من الموروث الممتدّ واهتمامنا المشترك بأذهان المؤلفين، ولكنها ليست، بأية حال، تخلف أو تسبق مناهج أخرى للتأويل هي، على حدّ سواء، إجراءات سياقية. وهكذا، آمل أن أبيّن أن عبارة «المؤلفون يكوّنون المعنى»، رغم أنها صحيحة طبعاً، هي مجرد حالة خاصة لحقيقة أشمل مفادها أن القراء يكوّنون المعنى.

---

(3) Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967), p.31.

(4) Hirsch, *The Aims of Interpretation* (Chicago, 1976), pp.2-3.

لكن، لنبدأ بمثال ما. ففي سنة 1914 كتب إزرا باوند ما أصبح قصيدة البيتين الأكثر شهرة:

«في محطّة المترو»

طيفُ هذه الوجوهِ في الزحام؛

أكمامُ زهرٍ على غصنٍ نديٍّ معتم(5).

كيف نباشر في تقرير ما يعنيه هذان البيتان؟ وبعيداً عن دروس الأدب في الكلية، لا أفترض أن القراء سيبحثون عن المعنى هنا على الإطلاق، على الأقل ليس عن نوع المعنى الذي يمكن أن تحمله الكلمات. فالقراء سيتخيّلون أكمام الزهر على غصن نديّ معتم، والوجوه في محطة المترو الحاشدة، ويستمدون شعوراً معيناً من الاقتران juxtaposition المفاجئ. بيد أن الاستجابات الأدبية العاطفية، عموماً، متاحٌ لها أن تكون حرة وذاتية؛ لذلك لنبحثْ عن القوة المفترضة للقصيدة، إذا كانت ثمة قوة.

لنبدأْ بتفسير القصيدة، نزل الشاعر في سكة محطةٍ في باريس، ورأى وجوهاً في الزحام ذكّرته أو جعلته يرى، أو صدمته بقوة، بفرع شجرة مبلّل بالمطر ومغطّى بأكمام الورد. والآن، رغم أن هذا قريب جداً ممّا تقوله القصيدة ليتحدد معنى لها، فإننا نكون منشغلين بالعملية التأويلية ـ أي تجهيز السياقات (نزل الشاعر)، وملء الفجوات (ذكّرتْه)، والترجمة (فرع شجرة مبلّل بالمطر ومغطّى بأكمام الورد). الترجمة هي، في الواقع، كلمة مناسبة بالنسبة للعملية كلها: إني أجعل نصّ باوند نصّيَ من خلال الزيادة عليه والطرح منه، وإعادة تنظيمه وتحويله من الشعر إلى النثر وهكذا دواليك. وحتى إذا لم أترجمْه إلى كلمات على الإطلاق، فإني ما أزال أجعله نصّي عن طريق الصور التي يستدعيها إلى ذهني، وعن طريق انصهار الكلمات في بوتقة واحدة، أو استبدال إحداها بالأخرى، أو وقوفها جنباً إلى جنب في تخيّلي، وبما يبدو لناظري من كلمات

(5) Personae, Copyright 1926 by Pound. Reprinted by permission of New Directions and Faber & Faber, Ltd.

مجردة مثل «طيف»، وكأنه حدث طيفي، ورؤية أفلاطونية، أو مجرد مظهر مفاجىء؟ فالنص، بعبارة أخرى، يزوّدني بالكلمات والأفكار والصور الشعرية والأصوات والإيقاعات، لكنني أكوّن معنى القصيدة بعملية الترجمة. تلك هي القراءة في الحقيقة: إنها الترجمة.

وبطبيعة الحال، لا يتوقف المعنى هنا، فصيّاد المعنى الحازم سيستمر حتى يستخلص فرضية فلسفية. وبتذكّر عادةِ وردزورت، التي يحاكيها الشعراء إلى يومنا، في التجوال حول المدينة حتى يجد الجمال وسط القبح، يمكن لقارئ أن يستنتج معنى قصيدة باوند، وهو إنه حتى في البيئات الجهنمية للمجتمع التكنولوجي، فإن الجنس البشري يبقى جميلاً. أو ربما يفك شفرة القصيدة ـ إذا كانت له معرفة كافية في نظرية الشعر عند باوند سنة 1914، أو في النزعة التصويرية Imagism عموماً ـ إلى فرضية حول الشعر نفسه: وهي إن مهمة الشاعر هي أن يسجل، بدقة، اللحظة عندما يحوّل خياله المبدع الإحساس إلى صورة شعرية. أو ربما يقرأ القصيدة بوصفها تصريحاً مفاده إن القصائد يجب أن تكون موجزة.

وهكذا، لقد زوّدنا باوند نفسه بهذه «المعاني» الثلاثة كلها في كتابه Gaudier-Brzeska[6]، حيث يقول، أيضاً، إن القصيدة يُقصَدُ منها إعادة إنتاج العاطفة، وهي «من دون معنى ما لم ينجرّ المرء إلى مزاج معين من التفكير». وعلى نحو واضح، وجد باوند نفسُه ثلاثة أو أربعة «معانٍ» مختلفة للقصيدة، حتى أنني أفترض أن تخيّلها «من دون معنى»، على نحو احتمالي، هو معنىً خامس. لقد قام باوند بعمل جيّد في العثور على المعاني المتعددة، ولكن كان من الممكن أن يزيد في مساهمته كثيراً لو أنه استهدفها، ويمكن للقراء الآخرين أن ينشئوا (وقد أنشأوا) عدداً لامحدداً من المعاني.

ولكن، ربما يمكننا أن نكتشف في هذه المعاني كلها «تشابهاً عائلياً»، سياقاً مشتركاً ينتظمها، وهذا يمكن أن يسمّى بـ«المعنى» غير المتغيّر الذي وضعه باوند

---

(6) (London, 1916), pp. 100-103.

في قصيدته: وهو نوع من أنواع المعنى الأصلي ليس له حدود يمكن إدراكها بجلاء، ومع ذلك، فإنه يستبعد تأويلات عديدة ممكنة. فهل يستبعد نصُّ باوند معانيَ معينة؟ إن الطريق اليسيرة للإجابة هي ابتداع معنى «غريب» على نحو اعتباطي، ومن ثم رؤية ما إذا كان من المحتمل أن يكون مستمداً من نص باوند. افترضْ افترضْ أن لبّاناً يقرأ قصيدة باوند كتعبير عن أننا يجب أن نشرب الحليب بانتظام. فهل يدحض شيء ما في قصيدة باوند هذا التأويل؟

ومن المدهش، بما فيه الكفاية، أن لا شيء يدحض هذا التأويل. إن التأويل الذي هو ترجمة لكلمات باوند ليس أكثر جذرية من قراءة معيارية مثل: «في خضمِّ القبح التكنولوجي، لا يزال الجنس البشري جميلاً». يمكننا، فقط، أن نسأل لبّاننا المفترض ليزوّدنا بالسياقات التي أدّت إلى تأويله، وقد زوّدنا بها بشكل ظريف: فهو مثلنا يفهم أن الشاعر رأى وجوهاً جميلة في السكة، لكن صورة أكمام الزهر على غصن ذكّرته ببستان تفاح حيث تحبّ بقراته أن ترعى هناك. ومادامت البقرات الحلوب استُحضرت إلى الصورة، فإنها فقط قفزة صغيرة ومنطقية لنتذكّر أن الوجوه الجميلة تتطلّب غذاءً صحياً يكون الحليب جزءاً أساسياً منه. ومادام «المعنى» ترجمة كلمات القصيدة إلى كلماتنا الخاصة، فليس ثمة طريقة لاستبعاد بعض الترجمات باعتبارها باطلة، مادام بالإمكان كشف سياق في قواعد المنطق الاعتيادية تتطابق معه الترجمات. إن براعة قليلة ـ كما في مثالي عن مقترحات اللبان ـ يمكن أن تكشف عن مثل هذا السياق.

إن النتيجة محتومة قدر ما هي مروّعة، وهي: مادام اكتشاف معاني قصيدة باوند يكمن في ترجمتها إلى كلماتٍ أو رموز أخرى، وبنائها في سياقاتنا الذهنية الخاصة، فليس ثمة معنى لقصيدة باوند، ولا حتى بالنسبة لباوند نفسه. فالقراء المفترضون مثل اللبّان، وقراءاتهم، لسنا بحاجة لأن ننشغل بها (إلاّ لأغراض توضيحية)، لكن ثمة قراء حقيقيين يأتون بتأويلات غريبة مثل التأويل الذي تخيّلتُه. وإذا كان الأمر بهذه الكيفية، فسوف تعني القصيدة ما يعتقد القارئ، بجدية، بأنها تعنيه. ومادام عدد السياقات الذهنية التي يمكن أن تترجَم إليها قصيدة باوند هو عدد لامحدود، فكذلك يكون عدد المعاني الممكنة للقصيدة هو

نفسه لامحدود. وواضح مَنْ هو الذي يكوّن هذه المعاني: إنه القارئ سواء أكان المؤلف نفسه أم أيّ شخص آخر[7].

قبل الانتقال إلى الجانب الآخر من المسألة، إلى الجدال في أن المؤلفين يكوّنون المعنى، دعونا نعرّج على الفكرة المعتادة التي تتوسط الجانبين، وهي أن النص نفسه يعني شيئاً ما. وفي هذه الرؤية «يكوّن» القارئ المعنى، فقط، في حالة كونه يحقق معنىً احتمالياً كامناً في النص. فالقارئ ضروري لإنتاج المعنى (حسب هذه الرؤية)، ولكنه مقيّد بالنص، تماماً مثل ضرورة الماء الساخن لصنع الشاي، لكن مزيج الشاي يُهمل، والماء سيصنع الشاي فقط، وليس القهوة أو الحليب بالشوكولاتة.

كتب هيرش، بسبب من التأثير المدمّر الذي مارسته البدعة الحديثة (بدعة النقد الجديد) التي مؤداها أن المعنى يوجد في الكلمات المطبوعة، مستقلاً عن أيّ قصد، ما يمكنني هنا أن ألخصه بشكل موجز. إذ يبدأ هيرش - سخريةً من الفكرة الحديثة عن الاستقلالية النصية - بالقول: «ما كان غائباً عن الحماسة المبكرة من أجل العودة إلى «ما يقوله النص» هو أن النص يجب أن يمثّل معنى شخص ما، إنْ لم يكن معنى المؤلف، فهو معنى الناقد إذن»[8] وبعبارة أخرى، «المعنى هو مسألة وعي، وليس مسألة علامات أو أشياء مادية» (ص23). ويلفت هيرش الانتباه إلى أن الكلمات غامضة إجمالاً، وبما أنه ليس ثمة كلمة تعني شيئاً واحداً على وجه الحصر، فإن فهم معنى المتكلم يتضمن تخميناً حول

(7) عند هذه النقطة، سيبدو جزافاً اعتبارُ المؤلف قارئاً آخر، مادامت الفرضية المختَبَرة هنا هي أن القراء يكوّنون المعنى وليس المؤلف. وللشاعر - حتى عندما يكون قارئاً لعمله الناجز - ما ليس لأيّ قارئ آخر: أي المعرفة المباشرة بمقاصده في الزمن الذي كتب فيه القصيدة. ورغم كلّ شيء، فإنه لأمرٌ غريب أن يأتينا باوند بأربعة معانٍ متميزة أو خمسة معانٍ لقصيدته. ولا يدع هذا للقارئ مهمة اختبار المعنى الصحيح حسب، وإنما يوحي بأن عدد مقاصد هذه القصيدة القصيرة - بالنسبة للمؤلف - هو عدد غير محدّد: فالقصيدة تعني أشياء مختلفة لباوند عندما ينقلها من سياق ذهني معين إلى آخر.

(8) *Validity in Interpretation*, p.3.

وستثبّت جميع الإشارات إلى الصفحات المقبلة لهذا الكتاب بين قوسين داخل المتن.

قصده. فالكلمة Bank[*]، مثلاً، يمكن أن تعني (من بين أشياء أخرى) جانب نهر ما، أو مكاناً حيث تُحفظ فيه النقود. وحينما أقول: «I keep my money in the bank»، فإن تخمينك فيما يتعلق بالاحتمالات النسبية لشخص ما يودع النقود في حساب توفير بمقابل دفنها بجانب نهر ما هو الذي يمكّنك من أن تقرر ما أعنيه على الأرجح (ويجادل هيرش في أن الفهم بأسره مسألة احتمالات وليس مسألة يقينيات). فالكلمة Bank لا تعني شيئاً محدداً، حتى في السياق، ما لم يؤوّلها الذهن.

وبما أنه لا الكلمات، ولا الأقوال المركبة منها، لا يمكن أن تكون واضحة إلاّ بفعل القراءة، فـ «المعنى» ليس متأصلاً في الكلمات أو الأقوال، ولكنه استنتاج يتحصّل عليه الذهن المؤوّل معتمداً على الاحتمالات، وهذه هي النقطة الأساسية عند هيرش. وحينما نتناول أقوالاً طويلة أو معقّدة، أو موجزة (كما في حالة بيتيْ باوند) كما هو شأن النصوص الأدبية، فلن يتفق قارئان تماماً على معنى واحد. ويقول هيرش، وإذا ما رغبنا في التفكير في عمل أدبي بأن له معنى محدداً، فإننا يجب أن نتفق على أن هذا المعنى هو الذي قصده المؤلف.

وهكذا نواجه بديلاً حقيقياً لافتراض أن القراء يكوّنون المعنى، وهو الاعتقاد الشعوري السائد والمقبول على نحو واسع بأن المؤلفين يكوّنون المعنى. هذه هي الرؤية التي يناقشها هيرش ببراعة فائقة وقوة، وسوف أُشرِع بتكوين ملاحظتين عن طبيعة مناقشته. تتمثّل الأولى في أنه لا يبرهن بشكل مباشر أن المؤلفين يكوّنون المعنى، ولكنه بدلاً من ذلك يقصي الإمكانيات الأخرى. بمعنى أن هيرش لا يقدم لنا نصاً أدبياً غامضاً يتضح معناه بتفسير يقع خارج النص ويخصّ المؤلف. إن مثل هذه التفسيرات، حتى حين يستطيع المرء أن يجدها، هي في العادة غير مرضية (كما يتضح في اقتباس باوند). وفي الواقع، «يثبت» هيرش جداله بإقصاء القارئ والنص نفسه، بوصفهما موضعين للمعنى: فالنصوص نفسها لا يمكن أن «تعني»، وتأويلات القراءة مختلفة، ويبقى المؤلف

(*) تعني Bank في اللغة الإنجليزية: ضفّة ومصرف. (المترجمان)

فقط مصدراً للمعنى. وتستند مجادلة هيرش، على نحو واضح، إلى فرضية غير محددة مؤداها: إن نصاً ما يمكن أن يكون له معنى واحدٌ فقط.

إن هذه الفرضية، شأن الفرضيات الأولية كلها، وشأن البديهيات في الهندسة الإقليدية، هي فرضية غير مبرهنة ولا يمكن البرهنة عليها. وتبعاً لظاهرها، تبدو غير محتملة، ورغم ذلك ليس للكلمات المفردة معنى واحد فقط. وفي الواقع، يقول هيرش ينبغي أن يكون لنص ما معنى واحد فقط، وهذا تصريح يدعّم الطريقة التي تُدَعَّم بها جميع المسائل الأخلاقية: التي تُدَعَّم بمجادلة سياسية أساساً. هذه هي ملاحظتي الثانية، وهي موافقة هيرش على افتراضه أن ثمة تأويلاً واحداً صحيحاً فقط لأيّ نص أدبي، وسائر التأويلات تتتابع على نحو معقول تماماً: فمن له حقٌّ أكبر من حقِّ المؤلف نفسه كي يقول ما يعنيه نصّه؟ فإذا لم يقل المؤلف (كما هي الحال عادة)، أو قال أشياء مختلفة في أوقات مختلفة، فإن الأمر يُرفَع للمؤرخ الأدبي وكاتب السيرة إلخ ليكوّنا تخمينات تتعلق بما كان يعنيه في لحظة الكتابة. والموضع الذي يعرّض هيرش للانتقاد ليس سلسلة الاستنتاج المتدلّية من هذه البديهية، إنما البديهية نفسها: أي افتراضه القائل إن النصوص لها معنى واحد فقط.

فذلك الإفتراض، كما قلتُ، غير مقرَّر في كتابه، ولذا فهو غير مجرب. لكن هيرش يمنحه سنداً واهياً: «إذا لم يكن معنى نص ما هو معنى المؤلف، فلا تأويل يمكن أن يطابق معنى النص ما دام النص يفتقر إلى معنىً محدّد أو قابل للتحديد» (ص5). يأمل هيرش، هنا، أننا سنوافقه على أنه يجب أن يكون هناك «معنى للنص». ولكن لنفرض أننا تساءلنا عن السبب. لماذا يجب أن يكون لنص ما معنىً واحد فقط؟ إن إجابة هيرش الوحيدة هي رؤية الفوضى السياسية في حرفة الدراسة الأدبية.

> «عندما نفى النقاد، عن عمد، المؤلف الأصلي، فإنهم أنفسهم اغتصبوا مكانه، الأمر الذي أدّى بالتأكيد إلى بعض إرباكاتنا النظرية الراهنة. وقبل ذلك، حيث لم يكن إلاّ مؤلف واحد، ظهر الآن عدد وافر منهم، وكلٌّ منهم يحمل مقداراً من السلطة كالذي يليه... وإذا رغب منظّر ما في أن

يحافظ على مثال المشروعية، فإنه يجب أن يحافظ على المؤلف أيضاً، وستكون مهمته الأولى في السياق الحالي أن يبيّن أن المجادلات السائدة ضدّ المؤلف مشكوك فيها» (ص5-6).

وكما توضح صورة النفي والاغتصاب، فإن هيرش هو هوبز معاصر، فهو يجادل في أن المعنى أما أن يكون مطلقاً وفردياً (المؤلف = الملك)، أو لا يوجد البتة. فمن دون سلطة المؤلف لن تكون هناك مشروعية، ومن ثم لا معنى، وينفلت زمام الفوضى على العالم:

كيف تُحَلُّ الخلافات حينما تحدث؟ لا يمكن أن تُحَلَّ في ضوء نظرية الاستقلالية الدلالية، مادام المعنى ليس هو ما عناه المؤلف ولكن «ما عنتْه القصيدة لقراء مرهفين ومختلفين» (ت. س. إليوت). فتأويل معين يكون مشروعاً شأنه شأن تأويل آخر شريطة أن يكون «مرهفاً» و «معقولاً». ومع ذلك، فإن معلم الأدب الذي يشايع نظرية إليوت هو، بحرفته، حافظ للتراث وناقل للمعرفة. فعلى أي أساس سيدّعي أن «قراءته» ه أكثر مشروعية من قراءة أي تلميذ آخر؟ والجواب: لن تستند قراءته إلى أساس صلب. (ص4)

إن الاختيار الذي يعرضه هيرش علينا هنا هو اختيار بين رؤيتين، ليستا للأدب، وإنما للمجتمع. في الرؤية الأولى يثور الشباب على الكبار، ويكون الجاهل متكبراً، والمنزلة الاجتماعية تُستلَب، فتخيّلْ الفوضى التي تنجم عن ذلك. وفي الرؤية الثانية يُكرّس الاعتبار اللائق بالتراتبية والنظام، وتكون الدولة في سلام.

إن مجادلة هيرش فيما يتعلق بقصد المؤلف هي، في الأساس، مجادلة سياسية، وهذا أمر ذو أهمية كبيرة، يجب علينا العودة إليه. لكن دعونا لبرهة نفعل ما فشل هيرش في تحقيقه، ونتساءل عما نعنيه بـ «ماذا قصد المؤلف لأن يعنيه». كيف يعني مؤلف ما؟ وبقدر ما أرى الشعراء يفسّرون كيفية كتابتهم، فإن العملية لا تبدو عقلانية بوضوح: فالصور، والأبيات، والأنظمة الإيقاعية «تأتي» إليهم وهم يشتغلون عليها حتى تبدو القصيدة «قويمة». وفي الفردوس المفقود يدّعي ملتون أن القصيدة كانت تُملى عليه بينما هو نائم. وعلى العكس من ذلك،

يزعم هيرش أن شاعراً ما يكتب وفي ذهنه افتراض فلسفي. وأحد أمثلته الرئيسة هو قصيدة وردزورث «لوسي Lusy»، الجزء الخامس: "A slumber did my spirit seal".

ختمتْ غفوةٌ على روحي؛
فلم تساورْني مخاوفُ إنسانية:
وبدتْ شيئاً ليس بوسعه أن يُحِسّ
بلمسة السنين الأرضية.

لا حركة لها، الآن، ولا قوة؛
فهي لا تسمع ولا ترى؛
مطوّفةً في دوران الأرض اليومي،
مع الصخور والأحجار والأشجار.

إن إجراء هيرش هو اقتطاف تأويلين متقابلين تماماً من القصيدة، ليبيّن أنهما متعارضان أساساً، ومن ثم يحاول أن يبرهن على أن الطريقة الوحيدة الممكنة لتسوية الخلاف هي تحديد أكثر الأشياء التي من المحتمل أنها تعكس نظرة وردزورث في الوقت الذي كتب فيه القصيدة. إن موت «لوسي»، بالنسبة لقائلٍ بوحدة الوجود، هو سبب للفرح، أما بالنسبة لنا فهو سبب للحزن. ويجادل هيرش في أنه مادام وردزورث قائلاً بوحدة الوجود سنة 1799، فإن القصيدة، على الأرجح، «عَنَتْ» مسألةً إيجابيةً، ويجب أن تُقرأ بتلك الطريقة، أي إذا أبدينا اهتماماً بمعناها.

يتعيّن عليّ القول إن هذا المسلك من المجادلة يروق لي كمسلك استثنائي. وأنا مدعوٌّ إلى التفكير في أن حافز وردزورث لكتابة القصيدة كان لإيصال موقف إيجابي من الموت، لكنه كان مواربأ جداً في منهجه في الإيصال، إذ كتب

قصيدة لتوصل إلى قراء عديدين الرسالة المناقضة بالضبط. والآن، بينما لا أستطيع أن أعلن، على نحو قاطع، أن مثل هذا الحافز غير وارد، يمكنني بشكل مشروع أن أعترض على نظرية في المعنى الشعري تجعل من المعرفة الصميمية التي تنطوي عليها رؤى الشاعر هذه التي تقع خارج النص معرفة مهمة جداً، بحيث أن أصدقاءه المقربين وحدهم، وخبراء كتّاب السيرة بعد وفاته، يمكنهم معرفة معناها الحقيقي. وإذا كان لنا أن نوافق على نظرة هيرش للمعنى الشعري، فيجب أن ندين وردزورث لعجزه عن قول ما عناه.

إن الخلل يبقى، كما هو معتاد، في فرضيات هيرش، فهو يواجهنا بتأويلين للقصيدة، ويطلب إلينا أن ننتقيَ التأويل الصحيح. والفرضية هي أن ثمة «تأويلاً صحيحاً» أو، على نحو دقيق يجب أن يكون ثمة تأويل صحيح. لماذا يجب أن يكون ثمة تأويل صحيح؟ لأن البديل هو «الذاتية والنسبية»، (ص226)، اللتان يوازن هيرش بينهما وبين الفوضى السياسية. وعلى نحو مدهش، يبدو أن كل ما نحتاج إلى أن نفعله من أجل أن ندحض بدقة المجادلة الكاملة لكتاب هيرش هو إثبات أن الفوضى لا تنشأ ضرورة من «الذاتية والنسبية».

وهذا بطبيعة الحال ميسور إلى حد بعيد. فلْتتخيّلْ إن شئتَ مجموعة من الأصدقاء يناقشون قصيدة وردزورث، وكل واحد منهم له تأويل ما يختلف، من ناحية معينة، عن تأويل الآخر، وبعض تأويلاتهم متعارضة تماماً. فهم يناقشون القصيدة مطوّلاً ليكونوا واعين بالطبيعة الحقيقية للاختلافات القائمة بينهم، فيصبح كل واحد منهم واعياً بالافتراضات التي يستند إليها تأويله (قراءة س مثلاً تستند كثيراً إلى سلبيات «لا حركة لها الآن ولا قوة، وهي لا تسمع ولا ترى»، في حين تشدد قراءة ص على التعاقب المفعم بالأمل لـ «الصخور، والأحجار، والأشجار»)، وتتغيّر الآراء استناداً إلى نقطة نقاش هنا أو هناك، ولكن كل واحد منهم، على العموم، تتعزّز وجهة نظره الخاصة عن القصيدة. والآن: هل تكون نتيجة هذا العجز عن الاتفاق معركة ضخمة، حرب الجميع ضدّ الجميع، يُحَطَّم فيها الأثاث، وتُكابَد فيها الآلام الجسدية؟

بالطبع، لا. فاعتماداً على درجة احترام هؤلاء الناس بعضهم بعضاً، ربما

يفترقون بعبارات أكثر وداً من عبارات البدء، أو ربما يفترقون والغيظ يتآكلهم من الداخل، ولكنهم نادراً ما يلجؤون إلى العراك. وإذا ما افترقوا ممتعضين، فمن المحتمل أنه يكون بسبب رفض واحد منهم أو أكثر أن يتسامح في الاختلاف في الرأي، وأن يكون عازماً على إكراه الآخرين على الاعتراف بمعناه بوصفه معنى القصيدة الوحيد. وبعبارة أخرى، يفضي مبدأ هيرش إلى النزاع الاجتماعي لا إلى الانسجام. وكلما كان هؤلاء الناس مؤمنين بـ «القراءة الواحدة الصحيحة»، كانوا عرضة لأن يصبحوا أقل تحضّراً تجاه أحدهم الآخر. ومادام القراء يختلفون تلقائياً في تأويلاتهم للنصوص، فسوف تكون ثمة مناسبات يمكن للإكراه فيها فقط أن يجعلهم متفقين. وأنا لا أذهب إلى القول إننا لا نغيّر آراءنا فيما تعنيه قصيدة ما، أو إننا لا نقتنع بأخذ وجهة نظر الآخر عنها، ولكن فقط ينبغي أن لا تحدث مثل هذه التغيرات، عادة، نتيجة الإكراه[9]

إن نموذج هيرش للجماعية الأدبية ليس هو، بطبيعة الحال، المساواة السهلة بين الأصدقاء، ولكنه بنية تراتبية تضمّ الطلبة والمعلمين، وأقسام الأدب، وأقسام الجامعات المرموقة، والمجلات، والسمعة النقدية. وتبنى فكرته في كيفية تحديد المعنى على مماثلة بقضية ما يجري النظر فيها أمام المحاكم، إذ تمرّ هذه القضية عبر أعلى مستويات السلطة القضائية حتى يتمّ إصدار «الحكم» النهائي بصددها من طرف المعادل الأدبي للمحكمة العليا. لكن حتى لو كان من الممكن إيجاد نظام كهذا فعلاً، فإنه لن يفضي إلى تمجيد المؤلفين، وإنما إلى تمجيد طبقة كهنوتية مغلقة من الحكّام: وهي طبقة النقاد الذين هم، رغم كل شيء، قراء مثلنا حسب. ولكي ندرك ذلك بشكل أفضل، فإن مقتربنا الأقرب إلى مؤلف غائب عنّا إنما هو موجود في كلمات النص التي كتبها. وينبغي أن يكون أيّ

(9) قد تبدو كلمة «الإكراه» حادة بالنسبة لما يدافع عنه هيرش، ولكن إن كان لعملية إصداره «حكماً» معنى ما، فإنها تعني أن جميع التأويلات المكوّنة عن نص معين يمكن أن يعدّ أحدها «صحيحاً» والأخرى «خطأ». وأي شخص يظلّ يجاهر بالنظرة «الخطأ» أمام الجمهور، فسوف يتعرّض للتصويب أو للسخرية. ومثل هذه الأوضاع التي لا يمكنها أن تحدث فعلاً، ما هي إلاّ مجرد دليل آخر على كيفية عدم ملاءمة نظرية هيرش في المعنى للديمقراطية الحديثة.

توجيه «متمرّس» نحصل عليه من النقاد مقبولاً على أساس منفعته لا على أساس سلطته.

إن الدحض الأخير لادّعاء هيرش القائل إن السماح بتعددية المعنى يحدث فوضى، هو إننا سمحنا توّاً بمثل هذه التعددية من دون فوضى ملموسة. حتى أن «الذاتية والنسبية» لا تنزع إلى الفوضى. وكما رأينا، فإن الذي يؤدي إلى «حرب الجميع ضدّ الجميع» المادية أو العقلية، ليس هو التسامح المتبادل واحترام الاختلافات في الرأي، وإنما هو الاعتقاد العدواني بالحق الكلي والوحيد للرأي الخاص بشخص ما.

وبوصفنا قراء، فإن الفكرة التي مفادها إننا مقيّدون في تأويلنا بتأويل المؤلف الخاص تتخللها صعوبات متلازمة. وليس لنا، في أغلب النصوص، تصريح من المؤلف حول معناها. وإذا كان لنا مثل هذا التصريح، فإنه يميل إلى الغموض والتناقض، ويجب أن يكون خاضعاً لعملية تأويل القارئ نفسها التي كنّا نحاول أن نتجنّبها في المقام الأول. وإذا ما وجب علينا أن نستنتج قصداً ما من وقائع حياة المؤلف، فينبغي أن ندرس سيرة حياته، وبطبيعة الحال، يستنتج كتّاب سيرة الحياة مقاصد مختلفة. وأيما كاتب سيرة نقرر أن نثق به، فإن رأيه سيكون، مرة ثانية، نصاً سيتعين علينا أن نؤوله. وسيفضي هذا، منطقياً، إلى ارتداد غير محدود يمكن أن يوقفه فعل الإرادة فقط. بمعنى أننا نصل إلى «معنى المؤلف» بدقة حينما نقرر أن نصل إليه: أي نحن نكوّن معنى المؤلف!

وهذا لا ينكر أن القراء عموماً يعتقدون بأنهم، مهما كان التأويل الذي يكوّنونه لنص ما، اكتشفوا المعنى القصدي للمؤلف. فاعتقادهم ربما يكون الشاهد الأكثر نجاحاً على ما يسمّيه ستانلي فش «ستراتيجية تأويلية»، أي مواضعة القراءة[10]. ورغم الحقيقة التجريبية الواضحة التي مفادها إن القراء المختلفين يؤوّلون على نحو مختلف، فإن هذه المواضعة تؤكد أن ثمة تأويلاً صحيحاً (من الطبيعي أنه تأويلي!). وكثيراً ما يعتقد القراء (كما هو شأن هيرش) بأن نصّاً لكي

(10) "Interpreting the *Variorum*," pp.480-85.

يكون ذا معنى بأي حال، فإنه يمكنه أن يعني شيئاً واحداً فقط: فالتواصل والنظام، وأخيراً الحياة نفسها، تعتمد على أحادية معنى النصوص في النظرية إنْ لم يكن، وياللحسرة، في الممارسة. وبطبيعة الحال، يكون ثمن مثل هذا الاعتقاد إدراك أن الحقيقة تتمثل في الحالة المؤسفة التي نحياها هذه الأيام، وأن عدداً قليلاً يدركها، وأن كثيرين من زملائنا بليدون أو حمقى. واعتماداً على أمزجتنا، يمكننا حينذاك أن ندير لهم أظهرنا بازدراء ساخر، أو نحاول أن نكرههم على رؤية النور.

لفكرة أن الحقيقة واحدة ـ واضحة ومتماسكة بذاتها وقابلة لأن تُعرَف ـ تأريخ طويل ومهيب في الغرب. فالمعادل العقلي للعدوانية والرغبة في الهيمنة كان الجزء المهم في أيديولوجيا الإمبريالية العبرية والأثينية والرومانية والمسيحية والأوربية، وأخيراً الإمبريالية الأميركية والروسية[11]. ولم تكن مثل هذه الفكرة الناجحة في غاية السوء، بل ربما ما تزال حتى الآن ذات فائدة تُذكَر. وفي كل مجال من النشاط الإنساني اليوم، تبدو قابلية رؤية بضع وجهات نظر أكبر مما هو معتاد، وكل فرع دراسي فكري يعرض، بإطراد، خصائص المفارقة أكثر مما يعرض خصائص التماسك الذاتي والمنطقي. وفي هذا السياق، لا يبدو الأمل بأحادية معنى النصوص الأدبية ساذجاً حسب، وإنما مضلِّل. فمن أجل أن نشبع الحاجات المختلفة ورغبات القراء المختلفين، ينبغي أن يكون للنصوص معانٍ متعددة.

وهذا لا ينكر الاهتمام الاستثنائي بأن تأويل المؤلف (أو تأويلاته) لعمله الخاص ربما يكون خياراً لنا، وإنما يعني صياغته في ضوء جديد. فهل يكوّن

(11) أنا أدرك أن هذه طريقة متحيّزة في التعبير عن ذلك. فالجانب الحميد من التسامح المسيحي كان الإيمان بأخوّة الإنسان. والمسيحية الإمبريالية آلفتْ بين الشعوب والثقافات المتباينة من خلال الغزو، ولكن، على المدى البعيد، حققت ذلك من خلال الروابط والمعتقدات المشتركة كذلك. وعلى أية حال، فإن دموية وقمعية هذه الطريقة في تحقيق «الأخوّة» يجب أن لا تُهمَل. فالتسامح والاحترام المتبادل يبدوان اليوم وسائل واعدة لتحقيق السلام والانسجام بين الشعوب والأمم أكثر مما يعد به طريق الحقيقة الإمبريالية.

المؤلفون المعنى؟ نعم، بطبيعة الحال إنهم يكوّنون المعنى بالطريقة نفسها التي نكوّن جميعنا بها المعنى بوصفنا مؤولين، وبوصفنا قراءً. ولأننا جميعا تعلمنا الإيمان بالحقيقة الإمبريالية، فإننا تخيّلنا عملية الكتابة متناقضة مع عملية القراءة: فالكاتب ـ الملتحم بالعالم الصامت للحقيقة ـ يجسّد، بطريقة أو بأخرى، رؤيته المقدّسة للواقع بكلمات ويرسلها إلى القارئ الذي إذا جرت الأمور على ما يرام يخرج «المعنى» من غلافه اللفظي. وإنني أرى أن هذا يتساوق، على نحو غير مرضٍ، مع تجربتنا الخاصة بوصفنا كتّاباً. فأنا بوصفي كاتباً، أبدأ بحشدٍ من الأغراض، والأفكار، والكلمات التي يمكن أن تُختبر فقط عن طريق وضعها على ورقة وقراءتها. إن الأفعال المادية لدفع قلمي على الورقة، وإلقاء عيني على العلامات التي أُنجزت بهذه الطريقة، ربما تدعى بأسماء مختلفة، لكنها، من ناحية عملية، تكون متلازمة. وفعل الكتابة نفسه يتضمّن القراءة.

أرى أنه من المستحيل أن ننكر، بشكل مطلق، وجود المؤلفين الذين يتخيلون أنهم يعرفون، تمام المعرفة، ما سيكتبونه قبل أن يستلّوا، أو يصرون (ولكن بشكل وهمي) على أننا نفهم من كل كلمة ما قصدوا هم أن يفهمونا إياه بالضبط. يقول توكوم الإكليريكي: «حينما أقول «الدين»، فإني أعني كنيسة إنجلترا»، وبذلك يجعل من المستحيل، بالنسبة لنا، أن نسيء فهمه أو أن نتفق معه. ولكن سواء اعتبرنا مثل هؤلاء الكتّاب المفترضين قاعدةً أو معياراً، فإن الإختيار متروك لنا حتماً. إن «الوقائع» التي تدور حول الكتّاب ـ وحتى حول أنفسنا بوصفنا كتّاباً ـ غامضة جداً، وتتعارض مع ما يعزّز، بشكل واضح، النظرة التي مؤداها أن الكتّاب يشفّرون، حين يكتبون، معنى موجوداً قبلياً وغير لفظي، أو النظرة التي ترى أنهم يكتشفون معناهم الخاص في فعل قراءة ما كتبوه فقط.

يقول وايتهيد: «الطبيعة تتحمّل التأويل بموجب القوانين التي تحدث لتثير اهتمامنا». ونحن لا نبني قوانيننا من الوقائع المحايدة والبريئة، وبالأحرى نحن الذين نشكّل «الوقائع» حينما نختبر الطبيعة من خلال شبكة من الفرضيات التي تناسب أغراضنا، الأغراض التي لا تكون اعتباطية أو تصادفية بطبيعة الحال، وإنما تتساوق مع حاجاتنا ورغباتنا الأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية. نشأت

المواضعة التي مفادها إن المؤلفين يكوّنون المعنى من رغبة في النظر إلى الحقيقة باعتبارها وحيدة، ومطلقة، وهذه المواضعة هي جزء من أيديولوجيا مجتمع سلطوي وطبقي. وهي مواضعة حقيقية ـ لدرجة أنها حقيقية فعلاً ـ شأنها شأن المواضعات بأسرها: فهي تكون حقيقية بالنسبة إلى اتفاق أعضاء ذلك المجتمع. وانطباعي عن هذا الاتفاق أنه ينحسر اليوم بمعدل متسارع؛ لأن الناس أدركوا أن الحرية غير متعارضة مع النظام، وأن النظام ليس طبقياً ضرورة. وما أن نقرر أن القراء يمكن أن يكوّنوا المعنى، وينبغي لهم أن يفعلوا ذلك، نبدأ برؤيته يتحقق حولنا كلّنا، فهذه هي ماهية القراءة رغم كل شيء. فالمعنى يتكوّن بالضبط على نحو ما نريد نحن أن نكوّنه، ونحن كالعادة نريد أشياء مختلفة. فالإجماع غير ممكن وغير مرغوب فيه، والحقيقة ليست مطلقةً. نعم، المؤلفون يكوّنون المعنى (مادمنا نواصل إصرارنا على أنهم يجب أن يكوّنوه)، ولكن كثيراً منّا يجد ضرورة ملحة للقول: نعم القرّاء يكوّنون المعنى.

نايمي شور

التخييل تأويلاً والتأويل تخييلاً

أعلنت سوزان سونتاج ـ سنة 1964 في مقالتها «مناهضة التأويل Against Interpretation» ـ الفكرة الأساسية في الشكلانية الجديدة neoformalism، تلك الموجة الجديدة في النقد الفرنسي التي كانت على وشك أن تكتسح أقسام اللغة الحديثة، محدثةً فوضى شديدة في المواقع التأويلية التقليدية التي تشترك معها في المسلك. وكيما أحدد الحالة الراهنة للتأويل ومنزلته ـ أي حالة التأويلية في أعقاب البنيوية ـ أودّ أن أذكّر، بإيجاز شديد، بالنقاط الرئيسة في مقالة سونتاج؛ لأنها تحتفظ حتى الآن بقوتها الجدلية. وما ينبغي ملاحظته أولاً هو تعريف سونتاج للتأويل؛ لأن هجومها على التأويلية يستند إلى هذا التعريف، فهي تقول: «إن مهمة التأويل هي، فعلياً، مهمة الترجمة. فالمؤوّل يقول: أنظرْ، ألا ترى أن (هـ) هي، حقيقة ـ أو تعني حقيقة ـ (أ)؟ وأن (و) هي حقيقة (ب)؟ وأن (ي) هي حقيقة (ت)؟»[1] وسونتاج بعد اختزالها التأويل إلى أحد أشكاله المقبولة تواصل شحنه بالنزعة الاختزالية (وهذا الاختزال هو الاتهام نفسه الذي وُجّه،

(1) In Sontag, *Against Interpretation* (New York: paperback, 1969), p.15,

وقارن: Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose* (Paris, 1971), p.245.

على نحو تهكّميّ، إلى البنيويين ومعادلاتهم وحساباتهم الجبرية)، تقول سونتاج: «أن تؤوّل هو أن تُفقر العالم، وأن تستنفده من أجل أن تؤسس عالم ظلال «المعاني»»[2].

تنوّه سونتاج ـ كمثال بارز على سمة التأويل المدمّرة ـ بمصير أحد ضحاياه الاستثنائيين، وهو كافكا Kafka الذي «خضع عمله إلى اغتصاب جماعي من ثلاثة جيوش من المؤولين، وليس أقل من ذلك»[3]، وجيوش الظلام هذه هي: الماركسيون، والفرويديون، والمسيحيون. وإنه لأمر محتوم أن تنتخب سونتاج كافكا؛ لأنه من دون ريب المحكّ بالنسبة لأي تاريخ مستقبلي، أو لعلم اجتماع التأويلية في عصر النقد. إن الإغواءات الفذّة في نصوص كافكا «الهستيرية» (الهستيرية بالمعنى الذي تغري فيه بالاغتصاب، فيما هي تقاوم ذلك)، أدّت إلى دهشة النقاد، إن لم تكن قد أدّت إلى «يأس المعلّقين»[4]، ويقول تيودور أدورنو: «كلّ جملة من جمل كافكا «تؤوّلني»»[5]، وعلى نحو مماثل يلاحظ إريك هلر: «في حالة كافكا، ولاسيما في روايته المحاكمة The Trial فإن الإلزام بالتأويل في أعلى درجات إلحاحه هو شديد بنفس شدة الإلزام بمواصلة القراءة حالما يشرع المرء بها وثمة طريقة واحدة فقط لكي يجنّب المرء نفسه مشكلة تأويل رواية المحاكمة: وهي ألاّ يقرأها»[6] واليوم لابدّ لأيّ وصف

(2) Sontag, Against Interpretation, p.17.

(3) Ibid., p.18.

(4) Franz Kafka, *The Trial,* trans. Willa and Edwin Muir (New York, Schocken paperpack, 1968), p.217.

(5) Adorno, "Notes of Kafka", in *Prims,* trans. S. and S. Weber (London, 1967), p.246,:

نقلاً عن ستانلي كورنجورد في: "The Hermeneutic of 'The Judgment'," في الكتاب الذي حرّرته أنجل فلورز *The Problem of 'The Judgment': Eleven Approaches to Kafka's Story* (Staten Island, N. Y., 1977), p.139، ويدين بحثي هذا للبروفيسور كورنجولد أكثر مما يدين لهامش يمكن نقله، فقد أفاد إجمالاً من تعليقه العلمي الواسع.

(6) Heller, *Franz Kafka* (New York, 1974), pp.72 and 71.

للستراتيجيات التأويلية من أن يقدّر «حالة» كافكا حقَّ قدرها، وهذه الدراسة ليست استثناء.

إن هذا التأويل ـ الذي لا يعادل، ضرورةً، الترجمة، ولايؤدي، ضرورةً، إلى إفقار النص ـ هو الموقف الذي يعتقد به رولان بارت بشكل متماسك، موقف سأصفه بـ«التأويلية العالمية». وهكذا، يقترح بارت في كتابه S/Z تعريفاً للتأويل مخالفاً تماماً للتعريف المقتبس في أعلاه، يقول بارت: «ليس تأويل نص ما إعطاءه معنىً (مؤسساً وحراً تقريباً) إنه بالعكس ملاحظةُ أيِّ جمعٍ صنع هذا التأويل»[7]. وإذا كان تعدّد المعاني ردّاً بسيطاً إلى حد ما على المجادلة الاختزالية، فعلى التأويلي أن يواصل الاستجابة للجزء الثاني الأكثر تماسكاً من مقالة سونتاج الذي يستدعي تمحيص «شعريةٍ في الرواية»: «إن وظيفة النقد يجب أن توضّح كيف يكون ما يكون، أو حتى أن توضح الذي يكون ما يكون بدلاً من أن توضح المعنى»[8] وحينئذ ينبثق السؤال الآتي: على أساس ما نعرفه الآن، وبعد الثورة إذا جاز التعبير، هل تقصي الشعريةُ والتأويلية ـ أو الوصف والتأويل ـ أحدهما الآخر؟ هل البحث في السؤال «كيف» متنافٍ مع البحث في السؤال «ماذا»؟ وعلاوة على ذلك، هل يعني تركيز البنيويين على «أدبية» النص وعلى أسبقية النموذج اللساني في إدراكنا للتخييل، نهاية التأويلية؟ وبإزاء مجموعة متنامية، باستمرار، من الدلائل، فإن إجابتي هي، من دون تردد، كلا. ومما يثير المفارقة، إن أرثوذكسيةً نقديةً ـ ذات معتقدات مناهضة للتأويل أو لاتأويلية ـ كانت قد قدّمت قوةً دافعةً جديدةً للتأويلية المعاصرة. وتتبدّد هذه المفارقة الظاهرية إذا تأمّل المرء تطبيق البنيويين وليس نظريتهم حسب: ففي قراءاتهم الفعلية للنصوص، كان المعنيون بالشعرية أمثال جيرار جينيت وتزفيتان تودوروف يركزون انتباههم، مراراً، على الشرح اللساني الواصف المنبثّ في النصوص نفسها، متّجهين، بذلك، إلى جعل المؤلفين الذين يدرسونهم

(7) Barthes, S/Z (Paris, 1970), p.11. and *Critique et Vérité* (Paris, 1966), p.50 and "La réponse de Kafka," in *Essais critiques* (Paris, 1964), pp.141-42.

(8) Sontag, *Against Interpretation*, p.23.

(مثل: بروست في دراسة جينيت «بروست واللغة غير المباشرة» أو كونستان في دراسة تودوروف «الكلام La parole لدى كونستان»[9]) يبدون لسانيين (سوسيريين) أمام الأدب.

والآن، فمن فكرة أن التخييل واعٍ بذاته، ويتأمّل بعمق تمثيله الخاص لأفعال الكلام، إلى فكرة ـ يبدو أنها تترسخ هذه الأيام[10]. أن الروايات تمثل وتدرس بعمق التأويل بوصفه أداءً performance، فإن مثل هذا المسلك ليس من العسير طرقه. وباختصار، وبعد أن جرى نقل السيمياء إلى ميدان النقد الأدبي، تيسّر لنا اكتشاف ووصف حقيقة بسيطة: وهي إن الروايات لا تدور، فقط، حول الكلام والكتابة (أي أنها تشفّر)، وإنما تدور، أيضاً، حول القراءة، وأعني بالقراءة حلّ شفرة سلوك العلامات والإشارات برمته. وحسب رأيي، إذا لم يُنظر إلى التأويل على أنه شيء يُجرى على التخييل، بل بالأحرى على أنه شيء يُجرى في التخييل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفاً يتعذر الدفاع عنه؛

(9) Gérard Genette, "Proust et le langage indirect," *Figures II* (Paris, 1969), Tzvetan Todorov, "La parole selon Constant," in *Poétique de la prose*.

(10) قد ننوّه بنقاد آخرين فضلاً عن النقاد المستشهد بهم في هذه المقالة. وثمة دراسات حديثة في هذا الاتجاه مثل:

Paul de Man, "Proust et l'allégorie de la lecture,"in *Mouvements premiers: Etudes critiques offertes à Georges Poulet* (Paris, 1972): Max Byrd, "Reading in *Great Expectations*," *PMLA* 91 (1976), 259-65; and Philipe Hamon, "Texte littéraire et métalangage,' *Poétique*, no. 31 (1977), 261-84.

وثمة دراسة من نموذج مختلف تماماً هي:

Algirads Julien Gremas, *Maupassant; La Sémiotique du texte* (Paris, 1976), in particular pp. 175-89 ("La Réinterpretation").

وفي هذا العمل يقدّم غريماس مصطلحاً وصفياً جديداً هو "le faire interprétatif"، وفي حين أن هذا المصطلح لا يرادف مفهومنا عن «التأويل بوصفه أداءً» (فالاختلافات تمثل إحدى كفتي الميزان ـ الجملة بمقابل الرواية ـ والانشغالات المنهاجية ـ والسردية بمقابل التأويلية)، فإنه يجب أن يُحتفظ به من أجل معالجة التأويل كما يتجلّى في الوحدات الصغرى للنص.

لأنه مساوٍ لرفض شكل هامٍّ من أشكال التخييل (الحديث) الذي يعنى ـ بشكل جليّ، وفي الحقيقة، بشكل ملحٍّ ـ بالتأويل: أي أنه يعنى بمدياتِه وحدوده، وضرورته وقصوره. وبالعناية بما أدعوه الأعمال التخييلية للتأويل، فإن الناقد يجد نفسه، إلى حد ما، في وضع مثل وضع جوزيف ك.[*]: «فهو نادراً ما كان له اختيارٌ في قبول المحاكمة أو رفضها، فقد كان في خضمِّها، وعليه أن يصون نفسه»[11] وفي الحقيقة، وقبل أن يظهر جوزيف ك. في الصورة بمدة طويلة، كان الناقد قد «رُفع» سلفاً على متن سفينة كفوءة هي المشروع التأويلي، وطبقاً للناقد التحليلنفسي أندريه جرين، فإن ضرورة التأويل هي الدرس الذي تعلّمنا إياه أسطورة أوديب، فهو يقول: «إن التأويل ليس، فقط، حقلاً للممكن، ولكنه حقل للإلزام والضرورة. فعلاقة الموضوع بمنتجه تؤسس حقل الإلزام التأويلي»[12]

يتطلب التحوّل من وهم حرية الاختيار التأويلية إلى إدراك الإلزام التأويلي تدشين مصطلح ـ حين لا يكون جديداً تماماً (فإن تشارلز سندرس بيرس استخدمه في سياق جدٌّ مختلف) ـ سينفع في التمييز بين نمطين من المؤولين: وهما الناقد المؤول الذي أسمّيه المؤوّل interpreter، والشخصية المؤولة التي سأشير إليها، من الآن فصاعداً، بالمؤوّلة[13] interpretant. إن هذا المصطلح

(*) بطل رواية **المحاكمة**. (المترجمان)

(11) Kafka, *The Trial,* p.126.

(12) Green, *Un Oeil en trop* (Paris, 1969), p.282.

(13) انـظـر: Charles Sanders Peirce, *Collected Papers,* ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss, vols.1-2 (Cambridge, Mass., 1960):

«إن العلامة ترمّز الفكرة بشيء ما، تلك الفكرة التي تنتجها العلامة أو تعدّلها. أو أنها حاملٌ ينقل إلى الذهن شيئاً ما من الخارج، وذلك الذي ترمّزه يسمى موضوعها، وما تنقله يسمى معناها، أما الفكرة التي تقوم هي ببعثها فتسمى مؤوّلتها» (1:171). وربما يكون من الأفضل ـ وفي الحقيقة قد أُوحيَ بهذا من قبل ـ أن أطوّر مصطلحية جديدة وأن أترك المؤوّلة للسانيين. وإذا كنتُ قد قررتُ الاحتفاظ بهذا المصطلح فذلك يعود جزئياً إلى المجانسة بين الزوج المؤوّلة/ المحلّل، ويعود جزئياً ـ كما آمل أن يتضح في =

يستحضر مصطلح المحلَّل analysand غير المتطابق معه، فالموقف التحليلي مشابه للموقف الذي كنّا قد حدّدناه: إذ أن كليهما يتضمّن (على الأقل) فعالية تأويلية مزدوجة، أي تأويلاً مرفوعاً للأس اثنين. وعلى نحو تراتبي، «تحتلّ» المؤولة منزلة أعلى من منزلة «المروي عليه»[14]، وأعلى من «المتلقي المتخيّل قصصياً»[15]، أو من أيّ تنوّع آخر من تنوّعات «القارئ الضمني»[16]، في كونه ليس ممثّلاً مساعداً ولا تركيباً نظرياً ولا شكلاً غائر النقش، ولكن، بدلاً من ذلك، لكونه متمادّاً مع الراوي بضمير المتكلم أو مع بطل القصة[17]. وإذا ما وُجِدَ مقياس قادر على قياس الإشباع النرجسي الذي تنتجه الأعمال الأدبية، فعندئذ ستدفع الأعمال التخييلية للتأويل درجاتِ المقياس إلى الأمام، فما الذي يريح المؤوّل ويبهجه أكثر من اكتشاف المؤوّلة، واكتشاف صورته البرّاقة تومض على الصفحة المطبوعة، وتعكس اضطراباته إضافة إلى نجاحاته؟ ومع ذلك، فإن علاقة المؤول/ المؤولة ليست علاقة بسيطة: فإغراء التماهي النرجسي يجعل من الصعب على المؤول أن يحتفظ بتباينه عن المؤولة. وعلى أية حال، فإن عنايتي هنا ليست بتطابقٍ (مستحيلٍ/ محتومٍ) للمؤولة والمؤول (أي «التحوّل المضاد» الخاص بالمؤول، إذا ما استعرنا المفهوم من سيرجي دوبروفسكي[18]، والسعي

= خاتمة هذا المقال - إلى أن غرضي وغرض بيرس غير متباعدين جداً كما يبدوان للوهلة الأولى.

(14) انظر: Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narraire," *Poétique*, no. 14 (1973), 178-96.

(15) انظر: Walter J. Ong, S. J., "The Writer's Audience is Always a Fiction," *PMLA* 90 (1975), 9-21.

(16) انظر: Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, 1974).

(17) إن هذه الصياغة ليست تقييدية، فالشخصيات الثانوية تستطيع أن تؤدي - وتؤدي فعلاً - وظائفَ تأويليةً مهمة، وفي الحقيقة هناك روايات يقوم فيها البطل الرئيس - أما لكونه «بريئاً» أو لغزاً أو كليهما معاً، عندما لا يكفّ عن الفعاليات التأويلية - بأداء دور سلبي على نحو واسع في السيناريو التأويلي. وهناك مثالان يردان على الذهن، عمل بلزاك *Le Cousin Pons* وعمل زولا *Le Ventre de Paris*، فهما يشتركان في سمة معينة وهي: إن التأويل كما تمارسه الشخصيات الثانوية هو شكل من أشكال الاضطهاد، والموضوع التأويلي هو كبش الفداء.

(18) Doubrovsky, *La Place de la madeleine* (Paris, 1974), p.153.

وراء التناظر التحليلي)، بل بالأحرى، بمسألة بسيطة وهي: يحاول المؤلف، بوساطة المؤولة، أن يقول للمؤول شيئاً ما يدور حول التأويل، وسيقوم المؤول، على نحو حسن، بالإصغاء إلى القول وتبنّيه.

إن المؤولات منتشرة بكثرة في الأعمال التخييلية الحديثة التي كانت حاجة ملحّة، منذ البداية، لتأسيس نوع معين من التصنيف يتعامل معها، وما يتبع ذلك إنما هو محاولة في ذلك الاتجاه. إن مقتربي مقترب تعاقبي: أي أنني أفترض ثلاث مؤولات للاختبار تمثّل ثلاثة أجيال من الأبطال، تُنتقى لتبيّن أن تغيّر التأويلية في عصرنا يكرّر، مع وجود فاصل زمني محتوم، تغيّرَ المؤولة في نهاية القرن تقريباً. ويحكم تصنيفي معياران: أولهما كمّيّ والآخر نوعي. وبعبارة أخرى، بأيّ مقدار من التأويل تنشغل المؤولة وبأية نتائج، وما مدى درجة النجاح؟ ولغرض الفائدة، فالمؤلفون الذين أستخدم أعمالهم يقدّمون مصادر تأويلية معتمدة وصحيحة: وهم جيمس وبروست وكافكا طبعاً.

جيمس، أو المؤوّلة فنانةً شابةً

إن شخصيات جيمس المركزية أو «البؤرية»[19] - التي تنشغل، على الدوام وبشكل مفرط في الحقيقة، في مغامرات تأويلية - يجب ألاّ تدهش حتى القراء الطارئين لقصصه ومقدماته. وقد يبدو أمراً اعتباطياً أن نفرد رواية واحدة أو قصة قصيرة على أنها تمثل الأعمال التخييلية للتأويل عند جيمس، وعلى أية حال، فإنني أشعر أن اختياري للحكاية «الثانوية ولكن المهمة»[20]، في القفص In the Cage، مسوّغ بحقيقة أن الأفعال فيها مختزلة إلى فعل واحد: وهو فعل التأويل. في القفص قصة شابة مجهولة الاسم تعمل في مكتب البريد والبرق في دائرة رائعة في لندن. وخلال سير الأحداث وفي غيرها، تصبح مهتمّة، بشكل خاص،

---

(19) Lyall H. Powers, ed., *Henry James's Major Novels: Essays in Criticism* (East Lansing, 1973), p.xxxii.

(20) Tony Tanner, "Henry James's Subjective Adventurers: *The Sacred Fount*" *in Henry James's Major Novels*, p.225.

بأحد زبائنها وهو الكابتن إفيرارد، وفي الحقيقة، كان استغراقها كبيراً في مسألة حبّه الليدي أبردين، وتلك الشابة تؤجل زواجها من الغبي السيد مودج، وهكذا تتواجد في مكتبها البريدي ساعة يحتاجها الكابتن إفيرارد. إن ما يجعل بطلة هذه الحكاية مؤولة نموذجية هو أن فعالياتها التأويلية تتعلق بالعلامة المكتوبة حسب، وبمجتمع كبير منقوش في الرسائل التي تمرّ، يومياً، من خلال قفصها. وعلاوة على ذلك، فإن الرسائل التي تتعامل معها «مشفّرة» وناقصة بطبيعتها: «كانت كلماته مجرد أرقام، فهي لا تخبرها شيئاً مطلقاً، وبعد أن ذهب، لم يكن بحوزتها اسم أو عنوان أو معنى»[21] إن الفعالية التأويلية المفرطة للبطلة متناسبة طردياً مع ندرة الشذرات الأساسية من المعلومات: «فلأنها تفتقر إلى الأجوبة فهي تقترب من الحالة الرومانسية أكثر بسبب كمية الخيال نفسها التي تتطلبها هذه الحالة الرومانسية» (نفسه، ص184 ـ 185).

ما هو دالٌّ هنا هو إن التأويل مرادف للخيال، إنه فعالية «إبداعية» أكثر من كونه فعالية نقدية، ولا تكتفي الشابة بالتشفير وفكّه حسب، إنها، بالأحرى، تبتهج بملء الفجوات، ضامّةً الشذرات معاً، وباختصار، مضيفةً شيئاً خاصاً بها إلى النصوص الناقصة والتافهة غالباً، والمتاحة. إن لذتها ليست في إيجاد «الصورة في السجاد» بل في نسج القماش كاملاً: «لذلك، فإن ما احتفظتْ به برز بشكل واضح، قصّتْه وأمسكتْ به، وقلّبتْه وناسجتْه» (نفسه، ص190). ولا يكون التأويل في متخيّل قصصي تأويلي آخر سنحلّله مرتبطاً بشكل محكم جداً بإنتاج الحكاية. إن ثمرة هذا الخيال الجامح هي «قصص ومعانٍ بلا نهاية» (نفسه، ص189). وفي الحقيقة، فإن التأويل ـ كما هو مطبّق في قصة «في القفص» ـ معرّض دائماً لخطر إفساح المجال للتأويل المفرط، أي تضخيمَ المعنى والحطَّ من قدره: «فكلّ شيء، بقدر ما شاؤوا أن يعدّوه على هذا النحو، ربما عنى أيَّ شيء تقريباً» (نفسه، ص205). إن هذه النزعة منتشرة حتى أن صاحب

(21) James, *In The Cage and other tales* (New York: Norton, 1969), p.182.
وستكون الإحالات على هذه الطبعة مثبّتة في المتن.

المتجر الحصيف متأثر أو مصاب بها، أعني السيد مودج: «السيد مودج نفسه الميّال، في العادة، إلى تفحّص الخفايا وإنعام النظر، كما اعترف أحياناً، في الأشياء». . (نفسه، ص228 ـ 229).

وبطبيعة الحال، كان جيمس واعياً، بقوة، بالمشكلات المتأصلة في التأويل المفرط في المثال الخاص بقصة في القفص وفي غيرها إجمالاً. وهكذا يقرّ في مقدمته لقصة في القفص بما يأتي: «إن نشاطي الرئيس، في الحكاية، هو أن أسلّم لأجل الاحتمال، متحمّساً غاية الحماسة لبؤرة التنبّؤ، ولكن من دون هذا الإفراط ستفتقر الظواهر المفصّلة إلى مبدئها في التماسك»[22] ولكن الهبات الخارقة «للتنبؤ» من طرف شخصية ما لا تتحدى قوانين الاحتمال حسب، إنها أيضاً تقلّل من عناية القارئ. ويلاحظ جيمس في مقدمته لـ: الأميرة كازاماسيما، أنه لن يكون ثمة شيء أكثر غموضاً من «سجلات تاريخ» «جميع الخالدين المشهورين» على جبل الأولمب: «لذلك، فإن القارئ اليقظ هو الذي يحذّر الروائي، في أغلب الأحوال، من جعل شخصياته تأويلية إلى حد بعيد بشأن مسألة تشوّش المصير، أو بعبارة أخرى، بارعة بشكل نبوئيّ أو مترمّت جداً»[23] إن ستراتيجيات جيمس المتقنة بصدد تزويد مؤولاته بجرعة ملائمة من «الارتباك» للحفاظ على انتباه القارئ، هي ستراتيجيات معروفة جداً ولا حاجة لتكرارها هنا. وفي حالة البطلة الشابة في قصة في القفص، يعدّل جيمس النجاح التأويلي الذي تسجّله البطلة باكتشافها، في النهاية، كم تروغ منها الحوادث الجوهرية فيما يتعلق بشؤون الكابتن إفيرارد. ورغم «النظريات والتأويلات»[24] الخاصة بها، فإنها تكتشف أن دهشتها وفزعها متأتيان من أن معرفتها بموضوعها التأويلي تتوسطها سلسلة من الرواة غير الجديرين بالثقة بشكل بارز، فليس ثمة تأويل من دون توسّط: «فهي قد تسمع عنه ـ لقد فقدتْه الآن إلى الأبد ـ فقط من خلال السيدة

(22) الكتابة بالخط المائل لي: James, *The Art of the Novel* (New York, Scribner, 1962), p.157.

(23) Ibid., p.64.

(24) James, *In The Cage, p.187.*

جوردان التي اتصلت به من خلال السيد دريك، الذي عرفه من خلال الليدي برادين» (نفسه، ص263).

بروست، أو إنجاز الأمر على طريقة سوان:

إن أية مناقشة للتأويل في رواية البحث عن الزمن المفقود لابدّ من أن تبدأ بالتنويه بعمل جيل دولوز Gilles Deleuze بروست والعلامات Proust et les signes، حيث يقرر فيه، بوضوح ومنذ البداية، أن موضوعه هو «البحث بوصفه تأويلاً»[25] وما يستوقفني في مساهمة دولوز كونها تبصّراً خصباً على نحو متميّز هو إصراره على «عنف العلامة la violence du signe»، تلك الأوالية التي تشغّل الجهاز التأويلي: «إن الموضوع الأساسي للزمن المستعاد هو كالآتي: البحث عن الحقيقة، ومغامرة خاصة تخصّ اللاإرادي. إن الفكر ليس شيئاً آخر سوى ما يُكره على التفكير، وما يسم الفكر بطابع العنف»؛ ويلاحظ في مكان آخر: «إن مصادفة اللقاءات وضغط القيود هما الموضوعتان الأساسيتان لدى بروست»[26] ولئن كان مسوَّغاً لدولوز قوله إن شخصيات بروست تعمل تحت إلزام تأويلي، بدلاً من أن تسيّرها، كما في شخصيات جيمس، غريزة تأويلية، فعندئذ تقع مؤولات بروست الإلزامية في مكان وسط بين «المغامرين الذاتيين» النموذجيين لدى جيمس في القرن التاسع عشر، بأخيلتهم «المروّعة» و «النفّاذة»، والمؤولات النموذجية لدى كافكا في القرن العشرين بنقائصها التأويلية الغريبة.

لكي نختبر مشروعية أطروحة دولوز وفائدتها، لنتأمّلْ حالة سوان في رواية غرام سوان. ومنذ البداية، يمثُل سوان أمامنا معانياً من حالة عقلية موروثة من أبيه، فسوان غير قادر على سبر أغوار الأشياء، لاسيما الكريهة منها. وحينما يظهر له أن أوديت هي ما قد يشار إليها، عادة، بوصفها «امرأة حامية»، فإنه يعاني من نوبة مرضية مميزة لهذا المرض الوراثي. يقول بروست: «لم تكن له القدرة على التعمّق في هذه الفكرة بدقة، فهو عاجز عن تجاوز حدوده؛ وسبب

(25) Deleuze, *Proust et les signes* (Paris, 1971), p.5.

(26) Ibid., pp.187-88 and p.23.

ذلك ضعفٌ وراثيّ ينتابه أحياناً، ضعفٌ مقدور في قدرته العقلية انتابه، بشكل عنيف ومتأخّر، ليطفئ كلَّ ما في عقله من نور، مثل بيت رُكِّبَ في أرجائه الضوء، وكان من الممكن قطع الكهرباء عنه»(27)

ومن خلال المراحل الأولية والنشطة لعلاقة حب سوان لأوديت، يواصل سوان إبداء عجزه العقلي الغريب. وفي حين تعاني بطلة جيمس من إحساس واضح بالرعب، يُظهر سوان إحساساً بالحب لافتاً للنظر، وفي حين تسعى الشابة لملء الفراغات، يسعى سوان إلى تكريسها: «والسبب في ذلك هو إن رِقّة سوان ما زالت مستمرة في المحافظة على نفس ما وسمتْه من طبيعة شخصية منذ البداية، وما وسمته من جهل أيضاً في الوقت الذي كان فيه في خدمة أوديت، إضافة إلى الضعف العقلي الذي كان هو العائقَ الذي حال دون أن يحلَّ الخيالُ محلَّ الجهل» (المصدر نفسه، ص283). إن البرجوازي الغنيّ والدنيوي يفتقر، بشكل محزن جداً، ومن هذه الناحية تماماً، إلى ما لدى الشابة الفقيرة المتلهّفة إلى الوفرة: أي إلى تكملة الخيال(28)

إن غيرة سوان تؤشر نقطة تحوّل حاسمة في فعالياته الغرامية والذهنية. وبفعل الكبح الإيروسي، يصبح سوان حساساً إلى أقصى حد بإزاء التفصيلات الأدقّ في سلوك أوديت، فهو ينتقل من اللامبالاة إلى بارانويا الغيرة الحقيقية، وتكون البارانويا، طبعاً، البديل الذهاني للمؤوّلة. وعلى أية حال، ورغم هذه الفعالية التأويلية المندفعة، يبقى سوان عاجزاً عن التأويل بشكل غريب: فهو ليس، فقط، الفنان الفاشل الذي كان قد صوّره، وإنما هو ناقد فاشل أيضاً. ويمكن أن يوصف خمول سوان الخِلقي بمصطلحات بلاغية؛ كونه يعتمد اعتماداً مفرطاً على المجاز المرسل (synecdoche قارن ولع الراوي بالاستعارة)، يقول بروست: «يشبه سوان العديد من الناس، فهو ذو عقل خامل ينقصه الابتكار،

(27) Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 1 (Paris: Pléiade, 1963), 268.
وسأثبّت جميع الإحالات على هذه الطبعة في المتن.

(28) إن فئة المؤولة وجنسها وعملها هي عوامل محددة وذات أهمية ثانوية فقط بالنسبة لمكانته في التاريخ الأدبي.

فقد كان يعرف، كحقيقة عامة، أن حياة الكائنات مليئة بالتناقضات، لكن لكلّ كائن خصوصيةً، إنه يتخيّل الناحية التي لا يعرفها من حياته متطابقةً مع الناحية التي كان قد عرفها. وقد كان يتخيّل ما نسكت عنه اعتماداً على ما نقوله له» (المصدر نفسه، ص359).

ولكون سوان غير قادر على تخيّل الفرق بين المعروف (المرئي) والمجهول (المتخفّي)، وبين الجزء والكل، وبين المحدد بقاعدة وغير المحدد بقاعدة، فإنه يتذبذب بين موقفين متطرفين على حد سواء: فأما أن يرفض التأويل أو أن يُجبَر عليه. وحينما يتسلّم سوان رسالة من دون توقيع تسرد الماضي الجنسي المشبوب لأوديت ونزعاتها، فإنه لا يستطيع أن يخمّن مَنْ مِنْ بين أصدقائه ربما يكون قد كتب مثل هذه الرسالة: «لم تكن لديه ريبة أبداً في أفعال الأشخاص المجهولة، أي تلك التي لا علاقة مرئية لها بأقوالهم» (المصدر نفسه، ص356). وعلى أية حال، واستناداً إلى تفكير ضافٍ، يقرر أن جميع أصدقائه يمكن أن يؤلفوا مثل هذه الرسالة: «ولكن، بعد أن لم يتمكّن من اتهام شخص ما، أصبح لِزاماً عليه اتهام الجميع» (المصدر نفسه، ص357).

أخيراً، يخطئ سوان في توجيه التأويل المفرط، فالواقع يتجاوز تأويلاته دائماً. تنقسم رواية غرام سوان، في الواقع، على جزأين متساويين، وتؤدي (سوان II) وظيفة قراءة لـ(سوانI) على نحو واسع. إن مثالاً مفرداً سيكفي لتوضيح الترابط بين البنية والتفسير exegesis، وتوضيح وقوع التأويل المُرجَأ المتأخر Nachträglichkeit لتنظيم المتتاليات السردية. وفي القسم الأول من شؤون سوان (سوان I)، يتسلّم رسالة من أوديت كُتبت على ورقة عائدة لقرطاسية مقهى مايزون دوري. هذه الرسالة ـ التي قرأها سوان جزئياً، «صديقي، إن يدي ترتعش بقوة حتى أنني بالكاد أستطيع الكتابة» (نفسه،ص225) ـ هي من بين ممتلكات سوان العزيزة جداً، وبعد وقت طويل، في سوانII، حينما كانت قصة الحبّ منتهية تقريباً، تخبر أوديت سوان أنها لم تكن أبداً في مقهى مايزون دوري في ذلك اليوم، ولم تكن عواطفها مرائية فقط، لكن الورقة الخاصة باسم المقهى التي كتبت عليها كانت كذبة أو شركاً (كل تلك البهارج ...): «وهكذا، حتى في

الأشهر التي لم يكن بمقدوره أبداً أن يعيد التفكير؛ لأنه كان في غاية السعادة، في هذه الأشهر التي أحبّته فيها، كانت تكذب عليه، وحتى في هذه اللحظة التي طلبت منه مغادرة مقهى مايزون دوري، كم يجب أن يكون هناك آخرون هم أنفسهم يضمرون أيضاً أكذوبة لم يشكَّ فيهم سوان» (المصدر نفسه، ص371). إن مزاوجة بروست بين الرجل الذي لا يطوله الشكُّ والمرأة التي لا يمكنها إلاّ قول الأكاذيب، تؤدي، فقط، إلى المغالاة في مأزق المؤولة.

إذن، وعلى نحو يشكل مفارقة، وفي الشيء الذي اعتُبر، لزمن طويل، القسم التقليدي الأكثر إقناعاً من رواية البحث عن الزمن المفقود، صوّر بروست شخصية حديثة على نحو أخّاذ، وهي واحدة من أوائل الشخصيات التي تنتمي إلى سلسلة طويلة مما سأسمّيه المؤوّلات المعارضة، ومثلما قد تبدو شاذة هذه النسابية (جينيولوجيا)، فإن سوان هو السلف البعيد لمارسيل ـ في رواية الغريب لكامو ـ الذي تنقسم قصته، أيضاً، على جزأين متساويين، ويزوّدنا الجزء II بالتأويل، أو بتأويلٍ للأحداث الواقعة في الجزء I. ومثلما كانت غيرة سوان تعلمه الشكَّ، وتجبره على أن يتغلب على نفوره من التأويل، فإن محاكمة مارسيل تفرض معنى على الأفعال والملاحظات التي كان له غطاء قوي وبارز لجعلها فارغة من المعنى. إن الاختلافات الواضحة بين مقاومة سوان ومقاومة مارسيل ـ ليست الاختلافات في الدرجة حسب، وإنما في النتيجة أيضاً ـ يمكن أن تُفسَّر، جزئياً في الأقل، بالإدراج المتخلّل لجوزيف ك. بطل رواية المحاكمة، أي المؤولة الفاشلة.

كافكا، أو موت مؤوّلة

في عالم كافكا الروائي، تجد المؤولة نفسها في موقف أكثر خطورة من البطلة الشابة لدى جيمس، أو من لوثاريو الطاعن في السن لدى بروست، فبالنسبة لكافكا، كما عبّر عن ذلك تشارلز بيرنهايمر: «يكون التضمين الوجودي لتأويلية مخفقة ميتاً»[29] وأسارع إلى القول إن الإخفاق التأويلي الحاسم

(29) Bernheimer, "Symbolic Bond and Textual Play: The Structure of Kafka's =

لجوزيف ك. ليس نتيجة لأية مقاومة للتأويل، وعلى العكس، وحالما تباشر محاكمته، فإنه يبذل جهداً كبيراً، وإن لم يكن موفّقاً دائماً، لتحليل العلامات التي يدركها والإشارات التي يتسلّمها. ولكن، وهذا ما يميّز جوزيف ك. بشكل واضح عن المؤولات التي نوقشت مبكراً، فالقاعدة المسيطرة في عالم المحكمة هي الربط التأويلي المزدوج: فالضرورة المطلقة للتأويل تسري متحدة مع الاستحالة التامة لتسويغه. فجميع العلامات غامضة بشكل لا يمكن معالجتها فيه، وفي حين تقدم العلامات - التي يقصّر عن فهمها سوان أولاً ويخطئ في قراءتها - معناها الصحيح أخيراً، أي معناها المتخفّي، يواجه جوزيف ك.، مراراً، علاماتٍ معلّقةً بين معنَيْين مقبولَيْن، ولكن متناقضين: «إن قاضي التحقيق الذي يجلس هنا بقربي قد زوّد أحدكم، توّاً، بعلامة سرية. ولا أعلم ما إذا كانت العلامة تقصد إثارة الاستحسان أو الاستهجان، والآن وأنا أفشي سرَّ القضية بشكل مبتسر، فإني أيأس شيئاً فشيئاً من كل أمل باكتشاف دلالتها الحقيقية»(30)

إن عجز مؤولات كافكا عن حلّ شفرة لغة العلامة الذي يجب أن يكون باعثاً على فعالية نشطة من طرف مؤوليه العديدين ليس أمراً مفاجئاً في الأقل، وإنه في هذا المفترق من التاريخ الأدبي يشرع التماهي بين المؤولة والمؤول بتقديم عائديات ضئيلة ونرجسية، ويشعر المؤول بأنه مُكرهٌ على تأدية عملٍ إضافي خشية أن يتحمّل المصير المؤسف للمؤولة. وما هو مدهش هو أن المؤولين في تَلهُّفِهم للاندفاع في الثغرة السيميائية، قليلاً ما يبالون بـ «الأمثولة allegory»(31) الحقيقية للتأويل تلك التي تشكّلها نصوص كافكا. ولا مكان سيكون فيه هذا الاهتمام متحققاً أحسن من قراءة للفصل قبل الأخير من رواية المحاكمة

= *Castle*", in *The Kafka* Debate, ed. Angel Flores (Staten Island, N. Y., 1977), p.367.

(30) Kafka, *The Trial,* p.44.

والصفحات التي تشير إليها إحالاتي اللاحقة في النص هي من طبعة شوكين.

(31) Stanley Corngold, *The Commentator's Despair* (Port Washington, N. Y., 1973), pp.31-38.

وهو «في الكاتدرائية»، حيث يُمطَر جوزيف ك. بوابل من العلامات الملغزة: لغة أجنبية (هي الإيطالية) ولغة تصويرية (نقش فوق مذبح الكاتدرائية)، ولغة إيمائية (حامل صولجان)، وأخيراً اللغة المعمّاة للكاهن. فكل سيميولوجيا تطابقها أشكال خاصة من القلق والكارثة التأويلية: أي أن كل نظام علاميّ يجيء مزوَّداً بأداة إخفاقه الخاصة.

في حالة «اللغة الإيطالية المبهمة» (نفسه، ص201) لا يواجه جوزيف ك. التحدّي التأويلي الأول في يومه ذاك ـ التأويل بوصفه ترجمة ـ بسبب الفجوة بين «القدرة» اللسانية المكتسبة و «أداء» المتكلم الأصلي. ورغم معرفة جوزيف ك. بالنحو الإيطالي والمفردات الإيطالية، فإنه غير قادر على أن يحلّ شفرة الكلام الإيطالي: «فقد استطاع أن يفهمه تقريباً عندما تكلّم ببطء وهدوء، ولكن نادراً ما حدث ذلك، فقد أتت الكلمات منهمرة في طوفان من الكلام، وقد أدّى برأسه إيماءات رشيقة كما لو كان يستمتع بصخب الكلام. وبالإضافة إلى ذلك، وحينما حدث هذا الأمر، انحدر على نحو ثابت إلى اللهجة التي لم يميزها جوزيف ك. كلهجة إيطالية، ولكنها اللهجة التي يمكن للمدير أن يتكلمها ويفهمها» (نفسه، ص200). إن التباين الحادّ بين اضطراب جوزيف ك. واطمئنان المدير يقوم بتأكيد حقيقة أن ليس ثمة شيء مبهم بشكل جوهري في خطاب اللغة الإيطالية، ولا حتى غامض. ومع ذلك، فهو بالنسبة لجوزيف ك. معتم تماماً، ومحجوب بسلسلة من العوائق: «لقد أصبح واضحاً بالنسبة لجوزيف ك. أنه كانت هناك فرصة ضئيلة للتواصل باللغة الإيطالية؛ لأن اللغة الفرنسية للرجل كان من الصعب متابعتها، ولم تكن ثمة فائدة من مراقبة شفتيه من أجل جمع المعلومات؛ لأن حركاتهما كانت مستترة خلف شاربيه الكثّين» (المصدر نفسه). وما يعاد توكيده في هذا المشهد هو افتقار جوزيف ك. المميّز للاستعداد: لقد كان، بطريقة أو بأخرى، مأخوذاً بالدهشة دائماً، وتربكه فجوة غير متوقعة تظهر بين ما هو متأهّب لتأويله والعلامات التي يتلقّاها حقيقة.

إن عدم كفاية التعلّم من الكتب يعزّزه الإخفاق التأويلي الثاني لجوزيف ك. في يومه ذاك، أي خطأه في الكاتدرائية. فرغم خبرة جوزيف ك. المشهودة في

تاريخ الفن، يقصّر إدراكه النقش فوق مذبح الكاتدرائية عن بلوغ الغاية:

«[I] كان الشيء الأول الذي لاحظه جوزيف ك.، عن طريق التخمين إلى حد ما، هو فارساً مدرّعاً ضخماً على الحافة القصوى للصورة. [II] كان يتّكىء على سيفه الذي كان مركوزاً في الأرض الجرداء، الجرداء لولا أوراق متناثرة لعشبة أوعشبتين. [III] بدا يراقب، بانتباه، حدثاً معيناً يكشف نفسه أمام عينيه. [IV] كان من المذهل إنه سيقف بهدوء بالغ من دون أن يدنوَ منه. [V] ربما أُرسِل إلى هناك ليقف حارساً. [VI] تأمّلَ جوزيف ك.، الذي لم يكن قد رأى أية صورة منذ زمن طويل، هذا الفارس مليّاً، رغم أن الضوء المخضرّ للقنديل الزيتي جعل عينيه تطرفان. [VII] وحين حرّك المشعل على بقية النقش اكتشف أنها كانت صورة المسيح مسجّىً على الضريح، صورة تقليدية من حيث الأسلوب، رُسمت حديثاً بشكل جميل» (نفسه، ص295).

تزوّدنا هذه الفقرة بمحاكاة استثنائية للتأويل كما مارسته مؤولات كافكا، تزوّدنا بعملية تنمو خلال المراحل الآتية

1. الملاحظة والوصف الآسريْن للمحيط الخارجي [I وII].
2. التأويل (الافتراضي) للتفصيلات [III].
3. تحوّل التأويل إلى تخييل (إدخال عنصري الزمن والتحفيز) [IV] و [V].
4. التفريغ الارتجاعي للمتتالية التامة (المراحل 1 و2 و3) [VI] و[VII].

ولكن، إذا كان هذا هو كل ما رأيناه في هذه الفقرة، فسنكون مثل جوزيف ك«خارج المسألة الأساسية»، فما لدينا هنا ليس فقط محاكاة لطريقة عمل المؤولة، وإنما لدينا هنا دلالات لانهائية mise en abyme ما لدينا هو جوزيف ك. ينظر إلى الفارس الذي ينظر إلى شيء ما نكتشف، في الأخير، أنه المسيح مسجّىً على الضريح. إن هذا العمق المثير لحقل الرؤية يستدعي سلسلة من العوائق تمنع جوزيف ك. من التواصل باللغة الإيطالية، وتنذر بالبنية المتعددة للحكاية.

ومن التأويل المفرط لتفصيلات غير مهمة نسبياً، يواصل جوزيف ك. إساءة

تأويل إيماءة معينة، وهي بشكل عام العلامة الأقل غموضاً من بين العلامات في المتخيل القصصي لدى كافكا: «فقد بقي العجوز يشير إلى شيء ما، ولكن جوزيف ك. أحجم، عن عمد، عن التمحيص من أجل رؤية ما كان يشير إليه [العجوز]، ولم يكن للإيماءة أية غاية أخرى غير التخلّص من جوزيف ك.» (نفسه، ص206). إن «غاية» الإيماءة، بالطبع، هي على النقيض بالضبط من الغاية التي يعزوها جوزيف ك. إليها: فهي تشير إلى جوزيف ك. باتجاه الكاهن على منبر الموعظة. إذن، لابد من النظر إلى المواجهة المشهورة مع الكاهن في سياق هذه السلسلة من الإخافاقات التأويلية، ولا يمكن لقراءة السياق الأصغر[32] هذه إلاّ أن تقدم نتائج مختلفة عن مقاربات السياق الأكبر أو مقاربات تقع فيما وراء السياق، تلك المقاربات التي كانت سائدة. إن صورة الكاهن تظهر نفسها في هذا الموضع الستراتيجي في النص كيما تعلّم جوزيف ك.، ليس القدر الكبير من طرائق القانون، مثلما تعلّمه طرائق التفسير. وحسب هذا المنظور، ليست المعاني المحتملة للحكاية، أمام القانون، بحاجة لإقلاقنا، فما هو مهم هو المناقشة التلمودية التي تتبعها. فالدرس الذي جوبه به جوزيف ك. ليس هو القراءة الدقيقة للحكاية، أي التأويل «الصحيح»، وإنما هو شيء مختلف تماماً: فالحقيقة الأساسية تفيد أن الحكاية واقعة مقرونة بتأويلات معلقين، وليس هناك فصل للتعليق عن المتخيل القصصي. وحتى عندما يتكلم الكاهن، فإن أداءه يكون تأويلاً: ««هكذا يضلّل الحارسُ الرجلَ»، قال جوزيف ك.، فوراً، مفتوناً بالقصة أيّما افتتان. قال الكاهن: «لا تكن متهوّراً، ولا تتبنَّ رأيَ شخص آخر من دون تمحيصه. كنتُ قد أخبرتُك بالقصة بكلمات الكتاب المقدّس نفسها. وليس ثمة إشارة للخداع فيه». قال جوزيف ك.: «ولكنه كان واضحاً بما فيه الكفاية، وكان تأويلك الأول له صحيحاً تماماً»» (نفسه، ص215، والكلمات بالخط المائل لي). إن المؤولة مضلّلة إذا ما اعتقد هو بأن مدخله للحكاية مدخل مباشر ومن دون توسّط، وإذا ما أوهم نفسه أنه المؤول «الأول»، فالتأويل كان قد بدأ سلفاً: ««إذن، أنت تعتقد بأن الرجل لم يكن مضلَّلاً ؟»، قال الكاهن: «لا تُسئ فهمي،

(32) Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale* (Paris, 1971), pp.68-78.

إنني، فقط، أبيّن لك الآراء المختلفة المتعلّقة بهذه المسألة. ولا ينبغي أن تولي انتباهاً كبيراً لها. فالكتاب المقدس غير قابل للتغيير، والتعليقات غالباً ما تعبّر، بكفاية، عن يأس المعلّقين»» (نفسه، ص 217).

وفي الختام، إذا عدنا إلى جيمس، نجد أنه ربما كان الروائي الحديث الأول الذي بيّن وجود ما عبّر عنه ج. هيليس ملر بـ «سلسلة المؤولين»[33] ففي مقدمة الأميرة كازاماسيما يكتب جيمس ما يلي: «إن راوي القصة هو، في الأصل ورغم كل شيء، المصغي لها، وقارئها أيضاً، وعلى ذلك فهو بحاجة لأن يرسمها بالتفصيل على صفحة الحياة المعقدة، ليحررها من الشخصية الإنسانية الفظّة ومن سمات النص القوطي[*] التي تؤطّرها بدرجة معينة، والأساس الدقيق لمسألته يُنسَب إلى الذكاء»[34]. وهكذا نصل إلى عملية تأويلية ذات ثلاث طبقات: «راوي القصة» يحلّ شفرة «صفحة الحياة»، وهو من ثمّ «ينسب» حلّه الشفرةَ إلى المؤولات التي تصبح، في الحقيقة، موضوعات للمؤولين. ولكن، حتى إذا كانت هذه السلسلة التأويلية الدائرية لا تمثّل، بكفاية، الموقف التأويلي؛ لأن «راوي القصة»، في الحقيقة، له مطالب ضئيلة بالأسبقية كما هي للمؤولة أو المؤول، فليس ثمة علامة على «صفحة الحياة المعقدة» التي لم تُنقَش سلفاً على السلسلة الكبيرة للتأويل. وهنا نصل إلى الدائرة الكاملة، ونواجه بيرس حينما يكتب: «إن معنى تمثيل ما لا يمكن أن يكون إلاّ تمثيلاً. وفي الواقع، ليس هو إلاّ التمثيل نفسه الذي نتصوّره يزيل الغطاء غير المهمّ. ولكن، لا يمكن لهذا الغطاء أن يتنحّى بشكل تام، إنه فقط يتحوّل إلى شيء أكثر شفافية. وهكذا، ثمة ارتداد لانهائي هنا. وأخيراً، ليست المؤولة إلاّ تمثيلاً آخر يحمل، على الدوام، مصباح الحقيقة. وكونها تمثيلاً، فإن لها مرة أخرى

(33) Miller, "The Interpretation of *Lord Jim*", in *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, ed. Morton W. Bloomfield (Cambridge, Mass., 1970), p.211.

(*) أي سمات أدب العصور الوسطى: الرعب والغرابة والغموض...إلخ. (المترجمان)

(34) James, *The Art of the Novel*, p.63.

مؤولتها. وهاهنا سلسلة لانهائية أخرى»[35]

مثلما كان هجوم سونتاج على التأويل علامةً، إذا جاز التعبير، على عصرها، فإن عنايتي بالتخييل تأويلاً / التأويل تخييلاً ليست إلاّ جانباً من الاستغراق في الأصول الارتدادية التي انتشرت في الكتابات البنيوية وكتابات ما بعد البنيوية. وقد أجمل إدوارد سعيد هذا الاتجاه بما يأتي: «إن المسألة كما نظر إليها البنيويون كلّهم - ومن بينهم ليفي شتراوس ورولان بارت ولوي ألثوسير وإميل بنفينيست - هي أن سلطةَ أصلٍ ذي امتياز يحكم المعنى ويضمنه ويؤبّده قد أُزيلت»[36] فأن نقرأ الأدب بعين مظلمة (عين دريدا أساساً) لا يعني أن ننكر أيَّ اعتقاد بسلطة المؤلف حسب - وهذا شكل من أشكال الرِّدّة يرقى إلى أصول الشكلانية الحديثة - وإنما أن ننكر أيَّ اعتقاد مماثل بالقدرة الكلية للمؤول. وفي النهاية، ربما يكون الأمر الأقوى أثراً في مقالة سونتاج هو تشبيهها التأويل بالأشكال (الذكورية) من العدوان والسيادة: أي الاغتصاب والإمبريالية. فهي مناهضة للتأويل كونه ازدراء فكرياً طاغياً للأنثى machismo. وإن يأس المعلقين هو، في آخر الأمر، النتيجة الطبيعية القلقة لما أشارت إليه سونتاج على أنه «غطرسة» المؤولين، أي غرورهم. إن قراءتي لسونتاج عبر بيرس، أي عبر استعارته في إزالة الغطاء (المستحيل)، تفضي بي إلى إعادة التعبير عن خاتمتها - التي هي: «نحن نحتاج إلى إيروسية erotics للفن عوضاً عن التأويلية»[37] - عبر المطالبة، بدلاً من ذلك، بإيروسية التأويلية، وبلذّة النص كونها تعرّياً عوضاً عن كونها اغتصاباً. إن إدراك دور المؤولة وموقعها سيضع نهاية لدور المؤول الهوسي - الانقباضي، ويؤسس صيغة «أكثر تعقّلاً» أو مزاجاً أفضل: أي يؤسس تواضع المعلّق الذي يتصل، بطريقة أو بأخرى، بإدراك أنثويته أو أنثويتها.

(35) Peirce, *Collected Papers*, 1:171.

(36) Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, 1975), p.315.

(37) Sontag, *Against Interpretation*, p.23.

جدل الاستعارة: مقالـة أنثروبولوجيـة فـي التأويليـة

بيير ماراندا

ليس ثمة «نصوص» في المجتمعات الشفاهيّة. ورغم ذلك، «يقرأ» الأنثروبولوجيون تلك المجتمعات بالطريقة التي يقرأ بها مواطنوها الكتب. وفي دراستنا المتخصصة، نصف بالتفصيل الناس والأحداث والثقافات التي لم تشعر بالحاجة إلى أبجدية ما: أي أننا نحوّل إلى الخطية (التي تفرضها الأوصاف المكتوبة) المجتمعاتِ اللاخطيةَ (لأنها مجتمعات شفاهيّة) التي نصفها. ونحن نعبّر عن أوصافنا لل«آخرين» بغية جعلهم قابلين على الفهم من «ذوات» أخرى، ونؤول ما نراه ونجرّبه في ما يسمّى بالمجتمعات الغريبة الأطوار في ضوء الأيديولوجيات التي تشكّلنا عندما نحاول أن ندلي بشهادة حول تنوع الجنس البشري وبناه المتأصلة أيضاً.

ومن هذه الناحية، يكون عالم الأنثروبولوجيا، كما الشاعر، موزّعاً ل«الأشرطة السنمائية البيتية»، فالأول يقدّم إلماعات حول الأشكال الملغزة للجنس البشري إلى أولئك الذين لا يستطيعون الانطلاق في استكشاف المناطق الغريبة، والثاني يقدّم إلماعات حول الأشكال الملغزة للفكر إلى أولئك الذين لا يستطيعون الانطلاق في استكشاف الأفكار الغريبة. ولكن، ألا تكون مثل هذه المحاولات محاولات نرجسية في الأساس؟ وفي التحليل الأخير، ستكون

الاستجابة أما رفضاً («إنه هراء، وأولئك الناس مجانين/ إنه هراء وذلك الكاتب مجنون!»)، أو قبولاً («مدهش! يا له من شيء جميل!). ونحن نقول إن الرفض يُظهر عجز القارئ عن التكيّف مع المعايير الجديدة. ولكن، ما القبول؟ حينما يحوّل المرء مجتمعاً أو قطعةً أدبيةً إلى شيء منسجم مع أهوائه وثوابته الخاصة، حينها، فقط، يكون له شعور بالفهم الخاص. وحينما يكوّن معنى لمثير جديد، حينها، فقط، يكون له انطباع عن إدراك وحياة أغنيَيْن[1]. ألا يمكننا القول إن مهمات عالم الأنثروبولوجيا ومهمات الشاعر لا تختلف عن مهمات مؤسسات الفندقة المتعددة التي تمكّن السائح من رؤية العالم من دون أن يتخلّى، أبداً، عن الأثاث المطمئن ووجبات الطعام حتى في البلدان الأكثر غرابةً ورعباً؟

إنني أقارب موضوعي حسب نزعاتي وحدود اهتماماتي، أي نزعات وحدود عالم أنثروبولوجي بنيوي. وتتضمّن حدود اهتماماتي معرفة مقتصرة على الدراسات الأدبية. ولذلك، قد تكون افتراضاتي عادية تماماً بالنسبة لمثل هؤلاء «القراء في نصي» الذين يقرؤون بشكل أفضل. وعلاوةً على ذلك، فإن بعض الحدود تفرض نفسها. وعلى الرغم من أهميتها لدراستي، فلا يمكنني، هنا، أن أمضي في نظرية التأويل التي طوّرها علماء الاجتماع الكميون quantitative social scientists، ولا النظرية المعارضة، كما يبدو لدى علماء المنهج العرقيين ethnomethodologists. إن البحوث التي أُنجزت حول نموذج الإدراك في علم النفس الاجتماعي، وفي الفسلجة التطورية (علم وظائف الأعضاء)، وفي علم الحاسوب، هذه البحوث مهمة على حد سواء. وسيميز القراء المطلعون على هذه الحقول الأفكارَ التي استعرتها من أجل مقتربي، رغم أنني لم أتردد في الاعتراف بها صراحة.

إن نزعتي هي الاتفاق مع ليفي شتراوس في أن «الأساطير تفكّر من خلال الناس». وهذا يعني أن البنى الدلالية التي تحكمنا تفكّر فينا. والتقاليد التي تطوّق

(1) إن القارئ الأدبي لهذه المقالة في حالة اختبارية: فإذا لم يُصَبْ بالملل سلفاً، فسيكون التحدي هو تكوين معنى للمنظور المحدد هنا ضمن إطار القارئ الخاص.

حيواتنا «تتفكر ذاتها»، أي أنها تتجلى وتكشف عن مصادرها الدلالية من خلال الناس الذين يتخلّلونها والذين يؤبّدون هذه التقاليد عبر الزمن. بعبارة أخرى، تعبّر «الأساطير» والأيديولوجيات والقوانين الدلالية للثقافات والثقافات الفرعية عن نفسها من خلال حامليها الذين يصوغون عملية التفكير والأفكار المقبولة والمواقف(2).

إن للثقافات ـ الأنظمة الدلالية ـ ثباتاً وحركيةً خاصين بها. وثمة حقول دلالية يكون الثبات فيها شديداً: مثل أسماء القرابة، وتعاليم الكنائس المتزمتة، والتصور بشأن وظائف الجنس sex. وثمة حقول دلالية أخرى تكون الحركية فيها عاليةً في عصور معينة من التاريخ: مثل الأسلوب والزّي، وبعض مجالات التقنية: «فالثبات يتيح للناس إمكان الإيمان، وللكهنة تقديم المواعظ، وللأصدقاء الثقة بعضهم ببعض. والحركية تتيح للناس إمكانية التأقلم مع عوارض الزمن، وللشعراء والأنبياء إنجاز أنظمتهم الدلالية، إنها تتيح للناس إمكانية الوقوع في الحب»(3).

المخططات الدلالية واحتمالات الترابط:

تتحكم المخططات الدلالية بأفكارنا وعواطفنا. إنها شبكات ثقافة خاصة نستبطنها عندما نخضع لعملية التكيّف الاجتماعي. وتكون هذه الأواليات ذات أثر في تشكيل الصنف، وكذلك في تأسيس، واندماج، أو رفض العلاقات بين الأصناف:

ضمن عالم دلالي ما، تكون بعض توليفات العناصر ـ أي العلاقات القائمة بينها ـ سائداً، والآخر مباحاً ولكنه نادر، ويكون بعضها الآخر شعرياً أو مهجوراً، ويكون البعض الأخر مُقصىً ويمكننا القول، بوحي من روسو، إن

(2) see P.Maranda, ed., *Mythology* (London, 1972), Introduction, Maranda, *French Kinship: Structure and History* (Paris, The Hague, 1974), chap. 5.

(3) see P. Maranda, "For a Theory of Communication" in I. Rossi, ed., *New Directions in Structuralism*, forthcoming.

التواصل الإنساني عقدٌ اجتماعي يرتكز على مجموعة من القوانين غير المدركة، وإن أساطير ثقافة ما تتضمّن تشريعاتها الدلالية. وفيما إذا كان بالإمكان اختزال هذه المسألة إلى عملية جبرية، فإنها تعتمد على قوة المحلِّل. ومهما تكن الظروف، فالقواعد موجودة، وتتجلى عبر حقيقة أن أولئك العاجزين أو غير الراغبين في الالتزام بها والمشروطين بها أما أن يُحبسوا في المصحّات أو أن يُعزلوا بوصفهم غريبي الأطوار[4].

ولكي نجعل الكلام أكثر وضوحاً، دعونا نضربْ مثالاً على ذلك. سيكون من الممكن تقدير درجة، ومن ثمة بناء نموذج احتمالي، قبول الاستعارات الآتية في ثقافاتٍ من النمط الأوروبي[5]:

الإستعارات	المقبولية
الوقت نقود	90 - 100 ٪
الجمال نقود	40 ٪
الحب نقود	25 ٪
البول نقود	1 ٪

«الوقت نقود» هي استعارة يمكن ترجمتها إنْ لم تكن مترجمة على نحو مناسب، ويمكن فهمها وقبولها في جميع الثقافات التي يمكن أن ينتسب الوقت فيها إلى صنف «السلعة». وستكون العبارة نفسها صحيحة قواعدياً في العديد من اللغات الميلانيزية، ولكنها ستظلّ غير مفهومة؛ لأن الوقت ليس سلعة في تلك الثقافات. إن علاقة التعادل المتأسسة في تلك الاستعارة هي قول سائد ـ مثل سائر ـ في ثقافتنا، إذ ليس هناك شكوك في مقبوليتها، وهي واسعة الانتشار بيننا، إلاّ أنها على العكس بين أعضاء ما سُمّيَ (على نحو ملائم) بالثقافة المضادة.

«الجمال نقود» هي استعارة أقلُّ ألفة. وسيحتجُّ أناس عديدون عليها لأنها

(4) See P. Maranda, *Mythology*, pp.15-16.

(5) ويمكن لهذا أن يجرى اختباره على أعداد مختلفة من الناس طبقاً لمتغيراتٍ مثل العمر والجنس والمهنة والمنزلة الاجتماعية والاقتصادية، والجذور العرقية، إلخ. والنِّسَب المئوية المعطاة هنا اعتباطية.

تعبّر عن نظرة تجارية. رغم أن للفن والجماليات إجمالاً قيمةً سوقية، ورغم أن الشخص «الجميل» يمكن أن يحقق زواجاً مربحاً، إلخ...، فالعبارة ستُشعِر بالفجاجة عضواً مثقفاً ثقافة عادية من أعضاء مجتمعاتنا. وستكون هذه العبارة مبهمة تماماً بالنسبة للميلانيزيين؛ لأن تصوّرهم لـ «الجمال» (مثل تصوّر أفلاطون له) غير منفصل عن تصوّرهم لـ «الخير»؛ ولأن كلا التصوّريْن يُعبَّر عنهما، بشكل مشترك، بكلمة واحدة ـ مثل لاو Lau، «دايانا» ـ قد تفسَّر على أنها «الكمال والصفاء الناجمان عن النظام التعاملي و/أو الكوني». ولا علاقة لهذا التصوّر بـ «السلعة».

«الحبّ نقود» استعارة ستُقبَل على مضض أكثر من استعارة «الجمال نقود». وسيرفضها أغلب أعضاء مجتمعاتنا؛ لأنها تدنيس شائن، أو أنهم سيؤولونها على نحو يدعو إلى السخرية. وقد يكون سبب ذلك هو، إلى حد ما، إن في مخططنا الدلالي، كما تجلّى في العهد الجديد، ترابطاً بين الشيطان والنقود، وبين الله والحبّ، ترابطاً لم تُعَرِّهِ الرؤية الفيبرية [نسبة إلى ماكس فيبر] للرأسمالية بشكل تام. وبالمقابل، سينسجم الميلانيزيون مع هذا التعادل: أي أن حبَّ أرواح الأسلاف يجلب الثراء لزعماء العشيرة الورعين: ومن هنا قد يكون الميلانيزيون أكثر اعتقاداً بفيبر من أغلب مواطنينا.

ستكشف الاستعارة الأخيرة ـ «البول نقود» ـ «عقلاً مريضاً» أو لغة سوريالية بين الميلانيزيين وبيننا أيضاً. إن مثل هذه العبارة مُقْصاة في الكلام العادي ليس على أساس أنها تنتهك قواعد آداب السلوك فقط، وإنما لأنها تنتهك قواعد علم الدلالة أيضاً. وهكذا نصل إلى حدِّ نظامنا المشابه للأنظمة التي تتحرك ضمن إطار الفكاهة. فمثل هذه العبارات اللامقبولة تبيّن أننا لا نستطيع الكلام أو حتى التفكير بحرية مثل الحرية التي يمكننا بها الرغبة في الاعتقاد بشيء ما. فثمة تقييدات ـ خارجية وداخلية ـ على درجات حريتنا الفكرية(6). والنمط نفسه من المقاييس يقيّد التأويل، أي يقيّد الرفض والقبول.

(6) من أجل استكشاف أواليات الاستهجان الدلالية، انظر:
P. Maranda, "Cartographie sémantique et folklore," *Recherches sociographiques* 18 (1977), 247-70.

لكي نختتم هذا القسم من المقالة، أودّ أن أؤكد أن الأصناف الدلالية هي تصنيفات ثقافية خاصة، وأنها تتألف من مجموعات استبدالية تكون صلاتها بالمجموعات الأخرى (أي الوقت والنقود) محدودة ومحددة. و«الصلات» هي، في الواقع، معامِلات الترابط التي يمكن أن تقاس، سواء أكانت في الكلام العادي أم في الخطاب الشعري. وتشكّل مجموعة هذه القياسات شبكة من احتماليات التحوّل التي تمكّن المحلّل من أن يتنبّأ بأنه حالما يكون المرء في حالة دلالية لـ«الوقت» أو «الحبّ» أو «البول» ستتجسّد بعض التوقعات على نحو يكشف تركيباً ما (سنتاگم) بينما تكون التوقعات الأخرى غير واردة، وكلما كانت التوقعات أكثر وروداً، كان الاستعداد لقبولها أكثر. إن صانعي الألغاز، والشعراء، وصانعي الأساطير، والمغنين الشعبيين، والمتخصصين بالإعلانات، هم المنظمون الدلاليون الذين يمكنهم أن يزيدوا أو ينقصوا احتماليات الترابط؛ ولذلك فهم يتحكّمون بالتدفّق الدلالي في الشبكات التي توفّر بنية التواصل التحتية لمجتمع ما[7]. إنهم يستخدمون بنى الصيغة المبتذلة (كليشيه) وبنى الاستعارة؛ ولذلك وبخلاف (الاحتمالية الدنيا)، ستنشط الروابط، في حين أنهم، في الوقت نفسه، يوجّهون «تسلسل أفكار» الجمهور بعيداً عن بعض الروابط الدلالية الأخرى.

تذويت المخططات الدلالية وثباتها:

يُبَنْيِنُ التعليم الرسمي أواليات الاستجابة العقلانية للناشئة. إنه يكيّف أجيال المجتمع الناشئة من أجل استمرارية المجتمع: إنه يكيّف الشباب ليفكروا طبقاً

---

(7) إن المنظّمين الدلاليين الناجحين هم، على الأقل، المبدعون الضمنيون لما أصبح حقلاً خاصاً بهم، أي حقل فن التصوير النفسي Psychographics. وهو تقنية مستخدمة على نطاق واسع في الإعلان عن:

1. الرسم التفصيلي والاحتمالي للأسواق.
2. صياغة الإنتاج الذي سيتخذ أولئك الناس غرضاً له. ويحدد الاختصاصيون في هذا الحقل ـ على أساس بحوث وتحليلات تفصيلية ـ «الفن التصويري النفسي» للمستهلك العادي والمحدد. ويستخدم السياسيون التصويريين النفسيين من أجل تصميم صورهم الجماهيرية.

للنماذج المقبولة، أي النماذج التاريخية والجمالية والاجتماعية والدينية إلخ. وهو يستنبط هذه النماذج من أجلهم. إن مجموعة أواليات الاستجابة العقلانية المكتسبة من خلال التعليم وأنشطة عقلية أخرى (القراءة والمحادثة، إلخ ...) تحدد في الشباب ما سمّاه جاك لاكان تركيبهم العقلي الذي سيصبح ـ وهذا ما تأمله الطبقات الحاكمة ـ نظامهم العاطفي أيضاً. وهكذا، يكون التعليم الرسمي جزءاً مهماً من أواليات بقاء المجتمع(8)

إن قسماً كبيراً من الأدب ينجز الوظيفة نفسها. فللأدب جمهور لأنه حتى إذا كان ينعم بقسط من الحرية تمكّنه من أن يكون جريئاً واستكشافياً أكثر من التعليم، فإنه يبقى، جوهرياً، محافظاً في أهدافه: فالبدائل المقترحة في أغلب الروايات والقصائد والمسرحيات غير المألوفة هي بدائل لا تضرّ النظام القائم، أي أنها ضدّ البنية التراتبية ذات الديمقراطية الزائفة لمجتمعنا.

إن ما يوازي ويكمّل التعليم والأدب هو الفلكلور والفن الشعبي اللذان يبنْيان أواليات الاستجابة «العاطفية» لشبابنا. ومن هذه الناحية، تشكل الساعات الطويلة التي يقضّيها المراهقون بالاستماع إلى أشرطة التسجيل المحببة إليهم عملية تكيّف مهمّة. فذواتهم النامية تكون مقولبة ومتأثرة، دلالياً، بخصوصية غرفهم، وبالجلسات الموسيقية رفقةَ الآخرين، وبالرقص على «الأغاني الشهيرة» (ليونارد كوهن). ويحدث هذا خلال عرض التراكيب (السنتاكمات) العاطفية التي بها يسعى صانعو الأفلام والشعراء، وربما قبل كل شيء، المغنون الشعبيون إلى أن يؤلفوا ويعيدوا تأليف نماذجهم الثقافية الناشئة عن القلق. والنتيجة معجم من الكلمات المشحونة (شهواني، فتاة، إلخ ...) وتركيب من العواطف («الحب يدعوك باسمك»، «عبر الكون»، إلخ. .). وهكذا يبنْيِنُ المغنون والمنظمون الدلاليون الآخرون «انفعالات» جماهيرهم الذين هم هدفهم عبر تحديد نظام

(8) ومن بين حالات كثيرة تبرز الحالات الآتية: في مقابلة حديثة عبر PTA، أعلن فيزيائي ناجح ومشهور ما يلي: «إنني أرسل أطفالي إلى المدرسة لأنني أودُّ أن يصبحوا متشرّبين الأفكار والقيم التي تشرّبتُها في شبابي؛ وبذلك يمكننا التواصل».

انفعاليّ (تحديد لاكان للذات) في الذوات، ويزوّدهم جمهورهم بتواطىء معتمد على الوسائل المنتخبة بتلقائية للإعلاء من شأن الذات.

وبأي حال، ومهما تكن جرأتهم، فليس هناك فنٌّ ثوريّ أو ثقافة مضادة يمكنهما أن يغيّرا مخططنا الدلالي الراسخ. إذ سيتطلب الأمر أكثر من كتاب مقدّس Bible جديد، وأكثر من حروب عالمية كيما تتبدّل، بعنف، بداياتنا في القبول والرفض. لقد طورنا أواليات دفاع (ضدّ البِطالة والركود والتهديدات الأخرى للثقة بالنفس) يمكننا بها، وبسرعة، أن نلطّف ونطبّع سلسلة جدُّ كبيرة من التحديات التي أكرهتنا، منذ عقود قليلة، على أن نجدّد بنى تفكيرنا، يبيّن هذا الأمر أن النظام الدلالي، وإذن النظام الاجتماعي، ناجح في مجتمعاتنا.

إن المواقف وأنظمة القيم الخاصة بنا تستمد ثباتها من علاقة تراتبية لهيمنة البيئة الطبيعية والاجتماعية (بدلاً من علاقة التكافل مثلاً). والحالة الوثيقة الصلة بموضوعنا هي تصوّرنا للملكية التي تحكم سلوكنا وأفكارنا فيما يتعلق بالناس والأشياء أيضاً[9]. وفي الحقيقة، فإن لنا الحقَّ القانونيّ لقتل شخص يحاول أن يسرق شيئاً نملكه، فحقوق الملكية تتجاهل حقَّ كائن إنسانيّ آخر في الحياة.

هل يُحدِث، مثلاً ،تأثير الماركسية أو البوذية، في الأخير، تحوّلاً من رضانا الذاتي وغطرستنا إلى اعتراف بأولويات مختلفة لم يستطع حتى ديستويفسكي أو شتاينبك أن يغرسوها فينا؟ ويبدو أننا مشروطون، على نحو يدعو لليأس، بأسطورة («تفكّر في نفسها» من خلالنا) تفوّقنا، وبأسطورة المهمة التي يستلزمها ذلك التفوّق، تلك المهمة التي يجب أن تلقي على بقية الجنس البشري، وبشكل قوي، الضوء الأخير الذي كنّا محظوظين بما فيه الكفاية لأن نرثه من أسلافنا العظام.

التأويل: القبول والرفض

طبقاً للرؤى السابقة، فأن «نؤوّل» هو أن نقبل ما ندركه، وندع ما يتعارض

(9) L. Dumont, Homo aequalis (Paris, 1977).

مع مخططنا الدلالي. فالقبول ثمرة النرجسية التي هي بذاتها أوالية من أواليات البقاء. والنرجسية، حسب فرويد، هي شبكة البنية التي تمكّن الناس من أن يحددوا ويحتفظوا بهوياتهم على نحو عقلاني وعاطفي، ونتيجة لذلك فهم يديمون أنفسهم. فالفن، شأنه شأن الحب والأنثروبولوجيا، يقوّي من استكشاف مصادر الذات، كما يولّد التعددُ في المرايا صورة ملائمة، ظاهرياً، لأن تصبح واقعاً.

إن جمهوراً ما هو جمهور من المؤيدين. فالجمهور يبرز من خلال الحاجة الإنسانية لإثبات المرء لنفسه قدرتَه على المواكبة، أي أن بإمكان المرء أن يردَّ العشوائية المقلقة في العالم والتاريخ إلى نموذج. فالمغنّي، وصانع الشريط السينمائي، والشاعر، وأي منظّم دلالي مختص يعرفون كيف يُطَمئنون جمهورهم المؤيِّد عبر منحه إيماناً متجدداً بكفايته العقلية والعاطفية. وعلى أية حال، ومن أجل أن يشتغل النص، ومن أجل أن يحرز مؤلفه جمهوراً مؤيداً، يجب أن يكون مقبولاً بما فيه الكفاية بحيث يكون القارئ منفتحاً، في الأقل، على تدفّق النص. وحالما يبدأ تدفق النص، فإن زخمه الدلالي سيحمل القارئ عبر شبكة فرعية من الترابطات الجديدة أو المطروقة. وستكون النتيجة ترسيخ عمليات تفكير الذات من خلال ما يمكن أن يسمى «الاختراق الدلالي» ـ وهو الاقتحام المطلوب أو المسموح به في الأقل ـ الذي ينجز، ضمن القارئ، فعلَ الحياةِ بشكل تام: فالنص هو الضوء الموجَّه إلى وجهي الذي يمكّنني من أن أرى ذاتي بمرآة وحيدة الاتجاه أمسكها أمام الذات، والنص يتيح لي ـ نرسيس ـ أن أُعجَب بعقلي، وأن أؤمن بنفسي؛ ونتيجة لذلك، أن يكون لي انطباع بأنني أحيا على نحو أمثل. ومن جهة أخرى، يمثّل الرفض، أو القبول المضاد، حركة سلبية ليست أقلَّ تأثيراً في التنظيم الدلالي من القبول نفسه.

قبل خمسين عاماً تقريباً وصف ياكوبسون بما فيه الكفاية تأثير كلا هذين الشكلين الأوليين من التأويل، أي القبول والرفض:

> «إن عدد المواطنين التشيكوسلوفاكيين الذين قرأوا، مثلاً، قصائد نزفال Nezval ليس عدداً كبيراً. وبقدر ما قرأوها وقبولها، فإنهم ومن دون

وعي سيمازحون صديقاً، ويشتمون خصماً ويعبرون عن عواطفهم، ويبيحون بحبّهم، ويتجاذبون أطراف الحديث في السياسة بصور مختلفة نوعاً ما. وحتى إذا قرأوا هذه القصائد ورفضوها، فلن تبقى لغتهم وطقوسهم اليومية بمنآى عن التغيير. وستنتابهم، لوقت طويل، فكرة ثابتة: وهي قبل كل شيء أن لا يتشبّهوا بنزفال هذا. وسيتجنبون، بكل الطرائق الممكنة، حوافزه، وصوره، وصياغته. وعلى أية حال، فإن معاداة قصائد نزفال هي حالة نفسية تختلف تماماً عن الجهل بهذه القصائد. وسينشر معجبوه والمنتقصون من قدره حوافز شعره وتنغيمات هذا الشعر، وكلماته وعلاقاته، باطراد، حتى يشكلوا لغة الناس ومزاجهم الداخلي، أولئك الناس الذين يعرفون نزفال من الأخبار اليومية لجريدة Politicka(*) فقط»(10)

إن التحدي هو نفسه دائماً. فكيف يدافع المرء نفسه، بشكل فردي أو مجتمعي، ضدّ ما نسميه «الإنتروبيا [العشوائية]» entropy، وكيف يبقى، خلال الزمن، محتفظاً باللايقين المنبثّ في مستهلّ ثقافة معينة، وكيف يحافظ على الثبات والسكون ـ أي القابلية على التنبؤ ـ رغم ازدياد الفوضى في كل مكان، وكيف يحتفظ بالشعور في أن قوى شخص ما في تجربة التنظيم تفي بالمراد(11)؟ ويمكننا أن نقول عن أيّ «نصّ» ما كتبتُه في مكان آخر عن الأسطورة:

(*) «Politicka: تصغير متداول لـ N'arodni Politicka (السياسة الوطنية) وهي صحيفة تشيكية في ذلك العصر متخصصة بالأخبار المحلية، وقد كانت هذه الصحيفة محلاً لوصف نزعات الكتّاب الطليعيين، ونزعات نزفال على وجه الخصوص، مع الشرطة». ندين بهذا الهامش إلى ترجمة محمد الولي ومبارك حنون لكتاب ياكوبسون «قضايا الشعرية». (المترجمان)

(10) R. Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?" in *Questions de poétique* (Paris, 1973), p.125 [editors' translation].

(11) P. Maranda, *Mythology*, p.8.

التلغيز هو تمرين عقلي لتخفيف القلق في ممارسة دلالية، وهو ينجز الوظيفة نفسها التي تنجزها الاستعارة الشعرية: (انظر فيما سيأتي بيت بول إيلوار)، انظر:

P. Maranda and E. Köngäs Maranda eds., *Structural Analysis of Oral Tradition* (Philadelphia, 1971), Introduction.

> «تتوقّف حياة الأساطير على إعادة تنظيم المكوّنات الموروثة بإزاء الظروف الجديدة، أو على نحو متبادل إعادة تنظيم المكوّنات الجديدة والوافدة في ضوء الموروث. وبشكل عام، فإن عملية الأسطرة هي وسيلة تعليمية يُرَدُّ بها اللامعقول، العشوائي، إلى المعقول، أي إلى نموذج: «فقد تكون الأسطورة أكثر شمولاً من التاريخ»»[12]

لقد حددنا، منذ زمن طويل، أوالية دفاعنا التي تمثّلت في مسلّمة أن الثقافة أرفع منزلةً من الطبيعة[13] وهذا ينحو بشعوبنا إلى المبالغة في تقدير التقنية، وإلى تنمية الأيديولوجيات الإمبريالية، وإلى تأييد البنى التراتبية، أي إلى قبول الخطابات التي تدور حول تلك المسالك من التفكير ورفض الخطابات المضادة. وهكذا، يتعيّن على التأويل أن يرتكز على دراسة ما دعوتُه، في مكان آخر، الخطاب التحتيّ ("sub-discourse") l'infra-discours[14] [التحتي بمعنى الثانوي الذي يغطّي عليه خطاب رئيسيّ. المترجمان]. ولكن كيف تعمل أواليات الدفاع هذه؟ وكيف تنمو القوة الدينامية من الثبات، وكيف ترسّخ هذه القوة الدينامية ذلك الثبات بالمقابل؟ وكيف يدرك الناس أنفسَهم في مؤرخيهم وشعرائهم وأنبيائهم ونقادهم؟

ومما له دلالة أن عدداً كبيراً من المجتمعات يتخذ أسطورة الأفعى التي تطرح جلدها نموذجاً لما يكون شبيهاً بالخلود. إن النموذج صحيح على مستوى الوجود المشترك لأعضاء مجتمع ما. فالمجتمع، أو الاتحاد بمصطلحات تقنية، كيان يبقى حيّاً بعد موت أعضائه. والناس ـ الذين يخلف كما يبدو أحدهم الآخر

---

(12) P. Maranda, *Mythology*, p.8.

(13) اشترع هذه المسلّمة الكتاب المقدس المسيحي والفلاسفة الأوربيون: فالجنس البشري يهيمن على الطبيعة ويستغلها، وفي ثقافات أخرى عديدة، تتفوق الطبيعة على الجنس البشري وتعلّم البشرية كيفية العيش في تكاملٍ عقلاني مع بيئاتهم الطبيعية.

(14) P. Maranda, "Du drame au poéme: L'infra-discours populaire dans la basse ville de Qébec", *Etudes littéraires* 10 (1977), 525-44, Maranda, "The Popular Subdiscourse: Propapilistic Semantic Networks (Semantography)", *Current Anthropology* 19 (1978), 396-97.

في استبدال مستمرٍّ للشيوخ بالشباب - هم وحدهم الجلود المتعاقبة للمجتمع الذي منح أسلافنا، ويمنحنا، وسيمنح أخلافنا هوية مكتسبة من خلال مخططات دلالية خاصة.

إن الثقافاتِ مجموعةٌ من التصنيفات المواشِجة والمبادئ التصنيفية. وفي حين تمنحنا التواصل مع العالم «الخارجي»، تصنّف وتقعّد المعالجات المتناوبة والمكبوتة لذلك «العالم» نفسه. ويبدو أن مصادرنا الدلالية محدودة. ولذلك، وفي حين نفتقر إليها لنستقلّ فكرياً، نحن نكافح من أجل التخلّص من التصنيفات التي تبنْيُننا وتسجننا من الداخل. ومهما يكن عدد ونوع الجواهر التي نصقلها، فإننا نخفق في أن نعيد إليها الشفافية، وهي تخفق في أن تعكس وجوهاً غيرَ وجوهنا.

يحاول الشعراء، كما الأنثروبولوجيون، البلوغ إلى ما وراء مثل هذه التصنيفات. إذ يتواصل شعورهم بالقوة ماداموا يبقون غير واعين بأن العمليات التي يستمدون منها الشعور بالوجود «الحرّ» هي نفسها العمليات التي بَنْيَنَتْهم منذ البداية(15).ويحقق بعض الشعراء وبعض الأنثروبولوجيين انعطاف العوالم الدلالية (ملارميه: «لقد قرأتُ الكتب كلَّها، ويا للحسرة، فأنا حزين») ويصبحون واعين، على نحو مؤلم، بأن المرء كلما دفع الحدود إلى الخلف باطّراد أصبح أكثر انجذاباً إلى نقطة انطلاقه، (يقول ت. س. إليوت: «في بدايتي تكون نهايتي»). ولكن، كيف يتسنى للمرء أن يفكّر من دون تصنيفات، وكيف يتسنى له أن يخطوَ خارج نفسه، وكيف يتسنى له أن يتجاوز نظامه الدلالي ويستمر في الوجود؟

لنلقِ الآن نظرة فاحصة على ما نعنيه بالعيش والتفكير ضمن نظام أو مخطط دلالي. وأولى المهارات التي نحتاجها هي أن نكون قادرين على ردِّ العشوائية إلى نموذج. وهذا يتطلب منّا قابلية على التلاعب بالتصنيفات (أي استخدام

(15) حول طبيعة هذه العمليات، انظر:

E. Köngäs Maranda, "La Structure des énigmes", *L'Homme* 9 (1969), 5-48.

وقد أعاد بول ريكور اكتشاف الرؤية نفسها بشكل يفتقر إلى الثقة:

P. Ricoeur, *La Metaphore vive* (Paris, 1975), p.32.

الغموض). وكيما نحقق هذا، نحن بحاجة إلى إنجاز عمليات جدلية معينة: لفظية وتصورّية. وعلى الرغم من أنه لا يمكن أن توجد ثقافة تفرض أحادية معنى مطلقةً، فإننا بحاجة إلى أن نكون متآلفين مع تصنيفاتها المهمة. والعمليات الجدلية تُنجَز في العملية الشعرية، وكذلك في التأويل وكتابة التاريخ، وفي النظرية السياسية، وحتى في الفيزياء النظرية. وسيبيّن المثال الآتي ـ الذي يعود إلى الاستعارة ـ جدلية قوة توافقية ضمن مخطط دلالي ما:

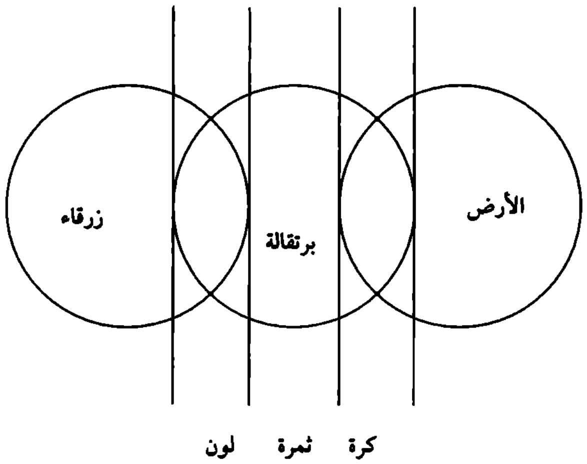
La Terre est bleue comme une orange

الأرضُ زرقاءُ مثلُ برتقالة(16)

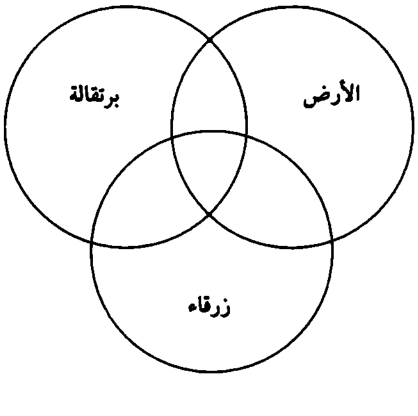
تبدو لي استعارة بول إيلوار عملية جدلية ممتعة لسببين: (1) فهي تسلسل كلمات راسخة بقوة، ودلالات إيحاء، ودلالات مطابقة اعتيادية، ومع ذلك فهي ليست اعتيادية، (2) وهي تتلاعب بالتصنيفات بطريقة تشوّش ثبات الترابطات الاعتيادية: فالاستعارات «الجيدة» تصدم العقل بخلاف خمول الترابطات التي يمكن التنبؤ بها بسهولة. ولدينا هنا في هذه الاستعارة تصنيفات مبتذلة يكون معامِل ترابطاتها الخطية مع تصنيفات مبتذلة أخرى عالياً، وقيمة الصدمة هي ثمرة فجائيتها (أي احتماليتها الدنيا) وترابطها اللاخطي. (أنظر الشكلين 1 و 2)(17)

(16) هذا هو البيت الأول من قصيدة سوريالية لبول إيلوار، نشرت في مجموعة *L'Amour la poésie* سنة 1929.

(17) تُلمع الفقرة الختامية لكتاب بول ريكور في الاستعارة إلى رؤية مشابهة بطريقة أقل شكلية وتقنية، *La Métaphore vive* ص399.



شكل1: التركيب الخطي العادي



شكل2: التركيب اللاخطي الاستعاري

المقولات:

لدينا، هنا، ثلاث مقولات صريحة: «الأرض» و «اللون» و «ثمرة»، ومقولة ضمنية واحدة هي شكل «الكرة». يمكن أن تكون نعوت هذه المقولات أكثر تعميماً: أي أنها أكثر بالنسبة لمقولات صريحة أخرى: «كوكب سيّار» و «طيف» و «تغذية»، وتكون بالنسبة للمقولة الضمنية «هندسة»، لكننا لا نحتاج إلى أن نسهب في هذا الموضوع. فالمسألة الأساسية هي أن هذه المقولات أبنية خاصة بثقافتنا، ويمكن لهذا أن يُختبَر، تجريبياً، عبر عمل اختبارات لترابط الكلمة[18]. وفيما يتعلق بالمقولة الضمنية، فإنها مثبتة على أساس كُتيبات الجغرافية في المدارس الابتدائية الفرنسية التي يتعلم فيها الأطفال أن الأرض ليست كرةً كاملةً، وإنما لها، بالأحرى، شكل برتقالة، لأنها مسطحة، قليلاً، عند القطبين. لاحظْ أن هذا العامل الدلالي - الذي يؤخذ بنظر الاعتبار في الاستخدام التحليلي للمقولة الضمنية «كرة» - ربما يكون مقتصراً على الثقافة الفرنسية: فأنا لا أعرف ما إذا كانت كُتيّبات الجغرافية الأنجلوسكسونية والألمانية وأخرى غيرها تستخدم الاستعارة نفسها، وإن لم تكن تستخدم الاستعارة نفسها، فإن الترابط الكروي (الأرض = برتقالة) لن يرد، بسهولة، على ذهن القراء من تلك الثقافات. وعلاوة على ذلك، مادامت بعض كتيّبات الجغرافية الفرنسية الحديثة لم تعد تستخدم الاستعارة تلك، فإن الصفة الكروية قد تفقد أهميتها عبر الزمن بسبب هذا التغيّر في مواد التعليم.

إن تركيب النمط الخطي الأول (الشكل1) يولّد مثل هذه الاستعارات البسيطة مثل «الأرض برتقالة»، في حين يولّد النمط اللاخطي الثاني (الشكل2) استعارات معقدة مثل «الأرض برتقالة زرقاء». ويمكن للتركيبات الخطية المبتذلة أن تتسع إلى حد بعيد: فغالباً ما يكون بالإمكان إضافة عنصر جديد إلى العنصر

(18) والحقيقة القائلة إن هناك ثقافات أخرى تتقاسم هذه المقولات هي حقيقة غير مهمة. وعلى أية حال، لنلاحظ أن «اللون» و «الجسد»، في بعض اللغات الميلانيزية، يشكلان مقولة واحدة.

الأخير، حتى يصل التركيب إلى طريق معجمي «مسدود» (وبكلمات أكثر دقة، إلى «حاجز ممتصّ») أو أن يلتفّ عائداً إلى أحد العناصر السابقة في السلسلة (حاجز عاكس). مثال ذلك «الأرض برتقالة، البرتقالة كرة، الكرة خُصية، الخُصية زيتونة، الزيتونة حشرة، الحشرة سيارة فولكسواجن، سيارة الفولكسواجن أرنب، الأرنب سنجاب»، وإلخ. والراجح أنه لا يمكن للتركيبات الاستعارية اللاخطية أن تتجاوز حدَّ خمسة عناصر، ولا أعرف أية دراسة في العمق الاستعاري أمكنها تقصّي هذه المسألة نظرياً أو تجريبياً. سيتعيّن على المقتربات النظرية أن تعنى بالبُعد N [أي أن تُعنى بعدد لامحدد من الأبعاد. المترجمان] للتمثيلات اللاخطية التي يمكن أن ينجزها العقل البشري، وسيتعين على المقتربات التجريبية أن تحلل البعد الفعلي للاستعارات المعقدة جداً والتي أُنتجت سابقاً، والتي ستكون على الأرجح على طول القصيدة.

ومن بين المقولات التي ألّفها إيلوار، تبدو مقولتا «الأرض»، و «زرقاء» غير غامضتين. إن «الأرض» كلمة متساوية في الامتداد لمقولة ما، وكلمة «زرقاء» تعود إلى مقولة ذات تنظيم أعلى وهي «اللون». ومن جهة أخرى، تكون مقولة «برتقالة» غامضة مادام من الممكن أن تنتسب إلى مقولتين ذواتي تنظيم أعلى وهما «الثمرة» و «اللون». وسيكون من السهل فهم المعنى المعطى في المعجمات لهذه الكلمات الثلاث، ومن ثم - وبمعونة اختبارات ترابط الكلمة - بناء نموذج احتمالي لمظاهرها الدلالية الاجتماعية الخاصة (طبقاً لمتغيرات مثل المنزلة، ودرجة التعليم، والمهنة، والعمر، والجنس، إلخ). ولكن هذا كله ليس ضرورياً لإدراك أن إيلوار قرن هذه المقولات بطريقة تبدو فيها متنافرة(19). والعلاقات «الصادمة» المقامة بين المقولات هي علاقات جدلية بطبيعتها، وهي ثمرة ثلاث أواليات أساسية مُيِّزتْ، منذ زمن طويل، في الأنثروبولوجيا

(19) لقد استخدمتُ هذه الاستعارة مراراً كاختبار غير رسمي مع الزملاء والطلبة وبعض الناس غير الأكاديميين. وكانت نسبة الرفض عالية إجمالاً إلاّ بين المستجيبين للاستعارة المتآلفين مع البنيوية.

الرمزية[20]. وبموجب الأسبقية المنطقية تكون أولى هذه الأواليات الردّ reduction، والثانية هي التشاكل homology، الثالثة هي القلب inversion.

العمليات التي تُجرى على المقولات:

تردّ العملية الأولى الأرض والبرتقالة إلى شكليهما، شكل كرة مسطّحة قليلاً عند قطبيها. وتقيم العملية الثانية تشاكلاً بين الكرتين: فكلاهما عضوان في الصنف نفسه من الكرات (المسطّحة)[21]. والعملية الثالثة هي القلب، وهي عملية جدلية بطبيعتها: ففي الوقت الذي يؤكد فيه إيلوار أن الأرض مثل برتقالة، ينفي ذلك. فكل شيء يحدث كما لو أن الشاعر كوّن الفرضيات الآتية (وسواء أفعل هذا أم لم يفعله فإنه غير مهم، مادام يعدّ تمريناً في التأويل، أي في بنية نموذج يمكّنه من أن يصوغ شرائط التماسك الداخلي للاستعارة؛ وبذلك يمكن مواجهة التحدي السوريالي عبر إظهاره قابلاً للتعديل ـ الاختزال ـ إلى العمليات المنطقية):

شكل (أرض = برتقالة)

لون (أرض ≠ برتقالية)

يمكن أن تبنى الفرضية الأولى، بتحديد الشكل عاملاً، على أساس النماذج الفكرية الفرنسية (اتصلت الكتيبات المدرسية الابتدائية هنا بالشعر). وتتمثل الفرضية الثانية في أنه حتى إذا لم يكن أحد يعرف ما لون الأرض حقيقةً، فمن المؤكد أنها ليست برتقالية.

---

(20) H. Hubert and M. Mauss, "Esquisse d'une théorie générale de la magie," *Année Sociologique* 1902-1903, reprinted in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (Paris, 1960), pp.3-144.

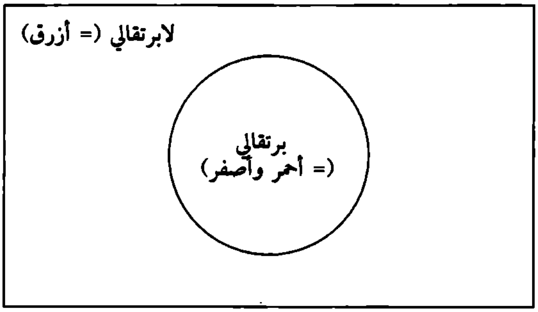
(21) إن مكتب الإعلانات الذي صمّم غلاف تذكرة السفر للخطوط الجوية الكندية عبر المحيط الهادىء (CPA) استثمر التناظر نفسه، وأنجز التشاكل نفسه: فهو يستخدم البرتقالة ليمثّل العالم، والخطوط الجوية الكندية عبر المحيط الهادىء تقطع المدن الرئيسة. وعلى أية حال، يتعيّن علينا، أيضاً، أن نأخذ بنظر الاعتبار أن عَلَمَ الخطوط الجوية الكندية برتقاليّ اللون.

وإذا أخذنا هاتين الفرضيتين بنظر الاعتبار، فما هي العملية الجدلية التي يمكنها أن تعبّر، من خلال النفي، عن لابرتقالية كوكب الأرض؟ لقد استخدم إيلوار الشكل القوي من أشكال النفي، وهو شكل القلب عبر الاستكمال. ويدلّ هذا ضمناً على خطوتين: الأولى، إزاحة (وفي الحقيقة، تعديل) «اللون» من كونه عاملاً (أو وظيفة) إلى كونه حدّاً TERM:[22]

لون (أرض $\neq$ برتقالة) $\Longleftarrow$ أرض (لون $\neq$ برتقالي)

إن هذا الشكل شكل أوليّ من أشكال النفي، فهو يعني في النثر أن «لون الأرض ليس برتقالياً». وستحوّل العملية الثانية العملية الأولى إلى عبارة إيجابية: فما هو الحدّ الذي هو ـ ضمن حقل الألوان ـ كلّ الألوان إلاّ البرتقالي؟ وبعبارة أخرى، ما الذي تُرِكَ في العالم الدلالي للطيف اللوني، والذي سيكون أيَّ لون إلاّ «البرتقالي»، وسيكون، أيضاً، قلباً للبرتقالي؟ إنه اللون المكمّل للبرتقالي، أي الأزرق (شكل3).

U = عالم الألوان الأساسية



شكل 3: برتقالي = أزرق$^{-1}$

(22) إن هذا تعديل معقد، وقد وصفه لتحليل الأسطورة كلود ليفي شتراوس في كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية (نيويورك، 1964)، ص 228. وهو قريب من تعريف لينين للجدل، وقريب بشكل خاص من توسيع ماوتسي تونغ لمفهوم التناقض (ماوتسي تونغ، في التناقض [بكين، 1923]). ومن أجل مناقشة أوسع، انظر:

E. Köngäs Maranda and P. Maranda, *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*, 2nd ed.(The Hague, 1971), pp. 24-34.

إذن: أرض (لون = برتقالي-1 = أزرق).

ثمة أربع قضايا يمكن أن تلخّص هذا التأويل:

1. يبقى ميدان «الشكل» ثابتاً، وإذن، غير متناقض[23]؛

2. ويكون التناقض المستخدم هنا بين اللونين: الأزرق والبرتقالي (عبر ارتباط اللون البرتقالي بالثمرة التي استمدَّ منها اسم اللون)؛

3. ويشترك اللونان «الأزرق» و «البرتقالي» في علاقة الألوان المكمّلة في الطيف كما حدّدناه، ولذلك؛

4. فالتشبيه «الأزرق يشبه البرتقالة» هو نفي لبرتقالية اللون ولكن ليس نفياً لكون الشكل برتقالة.

وهذا هو جوهر العملية الجدلية: وهو نفي خاصية معيارية من خلال عبارة إيجابية وتكوين تناقض في الوقت نفسه. وهكذا، تكون الأرض برتقالة فيما يخصّ التشابه الشكلي، ولكن لا فيما يخصّ بعداً أساسياً آخر للبرتقالة، أي اللون.

يحدث نوع مشابه من العملية الجدلية هذه على مستوى الجنس gender [من حيث التذكير والتأنيث في اللغة. المترجمان] (يحدث هذا آلياً؛ لأن الجنس سمة موجودة في اللغة الفرنسية، ورغم ذلك فهي عنصر أساسي في الجدل). تفضي بنا أداة التأنيث une أمام orange إلى قراءة المصطلح بوصفه الاسم noun الذي يسمّي الثمرة، وبالمقابل، فإن orange، بوصفها اسماً ظاهراً* substantive يعيّن اللون، تعد اسماً مذكراً في اللغة الفرنسية. وعلاوة على ذلك، تؤكد الصفة bleue هذا التناقض: فمن جهة أولى، ومن الناحية القواعدية، فإنها في حالة التأنيث تشبه terre و orange، وطبقاً لذلك فهي تزيد من زخم التأنيث في النص،

---

(23) كان بإمكان إيلوار أن يكتب: *La Terre est plate comme une orange* (الأرض مسطّحة مثل برتقالة).

(*) الاسم الظاهر substantive: هو الاسم الذي يظهر في الكلام نحو: زيد، طاولة، ذئب، رجل. ويقابله الاسم المضمر». قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: د. أميل يعقوب و د. بسّام بركة، ومي شيخاني. (المترجمان)

ومن ثمّ قراءة "orange" بوصفها ثمرةً في الوقت نفسه.، وعلى أية حال، فإن إمكانها الدلالي بوصفه حدّاً لونياً يفعّل، في الوقت نفسه، قراءة "orange" بوصفها لوناً. وهكذا يتألف التناقض من مكوّن قواعدي (une orange = fruit, bleue) ومن مكوّن دلالي (blue = لون مكمّل لـorange). يبدو أن احتماليات الترابط المنقسم تخلق ربطاً مزدوجاً بالنسبة للقارئ: ففي الوقت الذي يكون فيه الترابط معزَّزاً قواعدياً (الجنس)، يكون منفياً دلالياً (معجمياً).

هكذا نواجه بنية ملغزة: فكيف يمكن للأرض أن تكون، في الوقت نفسه، ثمرةً وأن لا تكون تلك الثمرة التي يكون لونها قلباً للون النمطي لتلك الثمرة؟ يتحقق ذلك عبر كونها كرة مسطّحة مثل برتقالة، ويتوقف التشابه عند هذا الحدّ، والاستعارة تقرّر هذا التشابه: فالأرض برتقالة فيما يتعلق بالشكل، ولكنها، على الأغلب، ليست برتقالة حينما تكون زرقاء. ومن جهة أخرى، يمكن القول إن ـ البرتقال الفاسدَ يكون مُزْرَقّاً ـ الاستعارة يمكن أن تُقرَأ بالطريقة الآتية: «الأرض برتقالة فاسدة». وحتى إذا كان الأمر كذلك، فلن يعتمد هذا التأويل على أواليات من طبيعة أخرى غير الأواليات المقترحة في أعلاه. وسيكون أقلَّ تعقيداً، مادام لا يتضمّن عملية جدلية، وإنما يتضمّن ردّاً وتشاكلاً فقط[24].

إن قيمة «صدمة» الاستعارة تنجم عن حقيقة أن القارئ لا يتوقع «برتقالة»

(24) لقد كان القلب الدينامي منقوشاً سلفاً في اللغة الفرنسية، في رواية ياسو غاوسليه «البرتقالة الزرقاء». وأشكر السيدة مونيك ليفي شتراوس التي نبّهتني على هذه المسألة. وسأحتفظ في ذهني بما يؤديه الأزرق من وظيفة تنبيهية بوصفها لوناً مرتبطاً بـ «البرتقاليّ». أما من حيث الاستكمال، فإن الظاهرة التي ندعوها إسقاطاً شبكياً هي ظاهرة بارزة على الأرجح (أي رؤية بقعة زرقاء حينما يغلق المرء عينيه بعد التحديق في مصدر ضوء برتقالي اللون، مباشر أو منعكس). وفي تعليقات على نسخة سابقة من هذا البحث، اقترحت إنجي كروسمان التأويل المضاد الآتي: «إن العالم أزرق مثل برتقالة (التي هي ليست زرقاء على الإطلاق)، إذن فالأرض ليست زرقاء كذلك». يمكن متابعة مسلك التفكير هذا، لكنني أودُّ أن أُبَنْيِنَه على نحو مختلف، أي: أن الأرض زرقاء مثل برتقالة، لكن البرتقالة ليست زرقاء، ونتيجة لذلك؛ أما أن لا تكون الأرض زرقاء، أو أن لا تكون مثل برتقالة. [لقد توصّل ريفاتير، الذي تناول مرة أخرى التوكيد الشعري الرائع لإيلوار، إلى التفسير الألمعيّ الآتي: «يفترض شعر إيلوار تشبيهاً مستحيلاً: فالأرض =

بعد التصريح بالتعادل الذي تقدّمه كلمة comme. ولولا الفعالية الكبيرة للاستعارة، لتوقّف التأويل عند هذا الحد، واستنتجنا أن هذا اللاتلاؤم يؤشر الطريق إلى العالم السوريالي أو إلى عالم ما وراء المنطق. وبأي حال، وفيما يخصّ شخصاً تعلّم الجغرافيا من خلال الكتيبات الفرنسية للمرحلة الابتدائية، فإن الثوابت العقلية تُحدث له أفكاراً مستدركة وتجبره على الموافقة («نعم، الأرض تشبه برتقالة»). وبالنسبة لمثل هذا القارئ، يتعيّن على التأويل أن يتخطّى تمثّل عدم تلاؤم الاستعارة عبر منحها صفة ملائمة «سوريالية»، ويجب على القارئ أن يعنى بالعلاقة الجدلية بين زرقاء و برتقالة. إذن، سيصبح القلب عبر الاستكمال واضحاً، وسيُنقَذ مبدأ التناقض لدى أرسطو كالآتي:

برتقالة = أرض ≠ برتقالية

معنى ذلك، أن السوريالية، رغم كل شيء، يمكن أن تنصاع للتأويل المنطقي. وتأسيساً على هذا، فإن علم الدلالة ـ بإنجازه مهمتّه في ردّ المتنافر ظاهرياً وغير المتوقع إلى نموذج مألوف ـ يستطيع العودة إلى خمولِ ثباتٍ تعزّزه، مرة أخرى، البيّنةُ القائلة إن القوى الثقافية المؤوّلة مجرَّبة بكفاءة(25). إن إيلوار ـ مثل يسوع الطفل بوصفه الإله المهيمن Pantocrator(*) ـ يمكنه أن يمسك الأرض

= زرقاء مثلما تكون برتقالة زرقاء، أي أنها ليست زرقاء على الإطلاق. وهذا لا يعني أن القارئ يتوقع، حقيقة، أن يرى الأرض والبرتقالة متشابهين في نقصهما المشترك. إنه ببساطة توسّع يكسو بنية التشبيه بكلمات غير متشابهة: وهذا يحطّم المحاكاة ويطلق السلوك الأدبي الأصيل». (سيمياء الشعر [بلومنجتن، 1978]، ص62 ـ 63). ويستنتج ريفاتير أن الخطاب الشعري ليس محاكاة مادامت القصيدة هي التي تؤسس نظامها السيميائي الخاص ـ التحرير].

(25) W. Labov, "The Boundaries of Words and their Meanings" in J. Bailey and R. W. Shuy, eds., *New Ways of Analyzing Variations in English* (Washington, D. C., 1973), p.343.

(*) Pantocrator: كلمة ذات أصل إغريقي Pantokratör، وتعني الإله المهيمن على العالم أو الحاكم الكليّ القدرة. وتقترن هذه الكلمة، بشكل خاص، بالمسيح، إذ أن الأيقونات البيزنطية النموذجية تقدّم يسوع على أنه إله مهيمن Pantocrator ومرتقٍ عرشَه السماويّ. (المترجمان)

بيده مثل برتقالة زرقاء. فهو يستوعب العالم الذي يحتويه. وفي استعارته، فإن تجاوز حدود المقولة يعيد ترتيب القوة المقولية للنظام الدلالي لثقافته، الذي تأتي منه، في التحليل النهائي، جميع الألغاز التي أمكنه ابتكارها.

مناقشة واستنتاج:

من أجل أن نبقى واثقين من سيادتنا العقلية على العالم، ينبغي أن نكون قادرين على أن نردَّ الفوضى إلى نظام، أي أن ندرجها في مقولات. غير أن عملية إدراجها في مقولات لا تنجح دائماً. إذ أن بعض اللسانيين اقترح وجوب تحوّل بؤرة البحث من المقولات إلى حدود المقولة: «إن العديد من الحقول التي تدرس السلوك الإنساني تعنى بالمقولات التي لم تستقرَّ بثبات كافٍ لإثارة السؤال الآتي: أَهيَ مقولة واحدة أم مقولتان؟ وبدلاً من تناول وجود المقولات كمشكل، يمكننا أن نتحوّل إلى طبيعة الحدود بينها. وعندما تصبح اللسانيات شكلاً لنظرية في الحدِّ أكثر من كونها نظرية في المقولة، نكتشف أن المادة اللسانية لا تتطابق كلها مع الرؤية المقولية: فثمة نجاح أعلى أو أدنى في فرض مقولات على أسس الواقع المطردة»[26]

ولأمدٍ طويل، تأمّلَ الأنثروبولوجيون مشكلة فعالية تكوين المقولات. وطوال القرن الماضي، فكّر تايلور ومورغان وآخرون في الطرق المختلفة التي تُبَنْيِنُ الثقافات الإنسانية بها أنظمتها الدلالية، وتَتَبَنْيَنُ هي نفسها بها. ومنذ سنة 1960، درس ليفي شتراوس ثمّ ليتش وماري دوغلاس وآخرون، درسوا تَبَنْيُنَ الوحدات المعجمية المتميّزة والوحدات الدلالية في الخطابات الإنسانية.

إن الموقف الأنثروبولوجي المرسوم في هذه الصفحات بُنِيَ على أساس نظرة احتمالية للتنوّع الإدراكي[27]. وطبقاً لهذا الموقف، نحن نسلّم بالمخططات

---

(26) Labov, "The Boundaries of Words and Their Meanings", p.343.

(27) أشّرتْ مقتربات مشابهة تطوّراً مهماً في النظرية اللسانية الحديثة، باستثناء المقتربيْن التحويلي والتوليدي، انظر:

G. Sankoff, "Quantitative Analysis of Sharing and Variability in a Cognitive

الدلالية أو التمثيلات الجمعية ـ التي يجب أن يشترك فيها الناس والتي تقع فيما وراء اللغة ـ كيما يفهم بعضهم بعضاً حين يتحدثون. وقد مثّل هذا الموقفَ النظريَّ التعارضُ بين مقبولية استعارات النقود عند الهندوأوربيين ومقبوليتها عند الميلانيزيين، كما مثّل أيضاً تأويل الأرض بوصفها برتقالة بالنسبة لجيل من الناس استخدم الكتيبات الفرنسية في مادة الجغرافية. وعلاوة على ذلك، تتبنىٰ المخططات الدلالية الخاصة بثقافة ما على طول الخطوط القوية والضعيفة التي تصل بين التصورات. فقبول الاستعارة ورفضها هما ظاهرتان دلاليتان يمكن اختبارهما وقياسهما تجريبياً[28] وقد استُخدمت استعارات النقود لتبيّن هذه المسألة على نحو موجز. وهكذا يمكن للمرء أن يعيّن معايير التأويل بالإضافة إلى شرائط نماذج التظاهر التي تدخل في عملية التأويل. لكن نماذج التظاهر لا تقدّم تفسيراً: إنها تخلق مواءمة، وتمكّننا من المصادقة على النماذج الاحتمالية مع أننا يجب أن ننشد مدىً أرحبَ إذا أردنا فهم التأويل[29]. لقد وضّحت ممارسة تأويل استعارة إيلوار الخطوات التي يمكن، من خلالها، للعبارة السوريالية أن تكون سهلة القياد للتحليل التقليدي. فقد أعادتنا إلى البنية اللغزية البسيطة التي ترتبط بما دعوناه بفعالية تكوين المقولات التي يمارسها العقل الإنساني، وبوظيفة الغموض في الشبكات الدلالية. وعلى أية حال، فبينما تسلك بنا الألغاز سُبُلاً مطروقة، تكشف لنا الاستعارات ـ ما لم تكن استعارات مقولبة ـ طرقاً جديدة كيما تترابط

Model", *Ethnology* 10 (1971), 389-408. Cedergren and D. Sankoff, "Variable Rules: Performance as a Statistical Reflexion of Competence", *Language* 50 (1974), 333-55.

(28) وصفتُ، في مكان آخر، برامج الحاسوب التي صمّمتُها لتوضيح حدود مقبولية الاستعارة، ولتوليد استعارات مصطنعة، يمكن التنبّؤ بدرجة قبولها، وقد اختبرتُ هذه الاستعارات المصطنعة في مجتمعين أميين، انظر:

P. Maranda, "Myth as Cognitive Map", in P. Stone, ed., *Workshop on Content Analysis in the Sciences*, Sentro Nazionale Universitario de Calcola Electtronico (Pisa, 1974), pp.125-53.

(29) P. Maranda, "Informatique, simulation et grammaires ethnologiques", *Informatique et Sciences Humaines* 28 (1976), 15-30.

التصورات التي قد تبقى غير مترابطة من نواحٍ أخرى. إن كلاً من الألغاز والاستعارات تتضمن عمليات أساسية (الردّ، والتشاكل، والقلب) تُبَنْيِنُ التركيبات الدلالية ـ الخطية واللاخطية ـ في ثقافة معينة. ومهمة المحلل هي وضع تركيب لتلك العمليات التي تخصّ الثقافات والثقافات الفرعية، والبحث في كيفية معالجتها للمعلومات الجديدة.

وبناء على ذلك، قد يكون التأويل ـ في هذا المنظور الدلالي العرقي ـ نوعاً من أنواع أواليات البقاء ـ شأنه شأن النرجسية ـ التي تمكّن أعضاء مجتمع ما من:

1. أن يضعوا على المحكّ قوة تفكيرهم (= تكوين مقولات) و

2. أن يواجهوا تحدّي «الجديد» بردّه إلى القديم.

أليس التأويل ـ تأويل الفنان للعالم، وتأويل جمهور مؤيّد لعالم الفن ـ دفاعاً وقائياً يحاول مجتمع ما عبره أن يديم وجوده بطريقة اقتصادية إلى حدٍّ بعيد؟ ألا يمكننا القول: يبدو أن الآلهة جبلت الناس على صورتها لأن الناس جبلوا الآلهة على صورتهم ابتداءً؟

جاك لينهاردت

نحو علم اجتماع للقراءة

هناك ثلاثة أنواع من القرّاء:

الأول هو الذي يستمتع من دون أن يُصدرَ حكماً، والثالث هو الذي يُصدرُ حكماً من دون أن يستمتع، وبين هذين النوعين نوعٌ يُصدرُ حكماً في أثناء استمتاعه، ويستمتع في أثناء إصداره الحكم.

من رسالة لغوته إلى جي. أف. روشلت

في 13. 6. 1819

عندما تنبثق مسألة مكانة القارىء في النص، فقد تدور في أذهاننا طائفتان من المشكلات. فالقارىء يفكَّر فيه ـ طبقاً لأحد المقتربات ـ بوصفه غاية يتصوّرها الكاتب الذي قد يُقرأ عمله ـ طبقاً لذلك ـ بالإحالة على الفكرة التي لدينا عن ذلك القارىء. وثمة عدد معين من الدراسات أغنت تاريخ النقد الأدبي بهذا المسلك مبيّنةً أن توقّعات جمهور معين يتوجّه إليه الكاتب كانت محددة لأغلب طبقات النص السردية (وعلى سبيل المثال أفق التوقّع Erwartungshorizont عند ياوس).

وضمن هذا المنظور يميل المرء لمقابلة أصل حقيقي (المخاطَب) بأصل

مُتخيَّل (الكاتب) الذي يُنظر إليه بعدئذ بوصفه مجرد مموِّن للمعاني، وحالات الشعور بالرضى والارتياح التي يقوم آخرون بخلق طبيعتها المميزة. وهذا هو، على سبيل المثال، مقترب فريدريك أنتال Frieedrich Antal في حقل الفنون التشكيلية[1]. ويبيّن أنتال أن الاختلافات بين أساليب الرسامين ـ عندما كان الفنانون في وقت ما خاضعين خضوعاً مباشراً لرُعاتهم ـ قد تُرَدُّ إلى الاختلافات بين وجهات نظر المجموعات المتنوعة للعالم التي تكوّن الطبقة المسيطرة، التي يدين لها الفنانون بأُعطياتهم.

إنّ مقترب لوسيان غولدمان Lucian Goldman، في كتابه الإله الخفي The Hidden God، مختلفٌ بعض الشيء[2]. فلوسيان غولدمان ـ الذي يُقرُّ بمفهوم استقلال «المُبدع» فيما يتعلق بمعايير الرعاة ـ يحاول أن يبرهن أنه ليس ثمة ثنائية بين الكاتب وجمهوره[3]، بل على العكس (شريطة أن يُعرّف «الجمهور» تعريفاً محدداً بشكل دقيق)، ثمة تجانس نسبي، وتشابه في التفكير، وبشكل أساسي ثمة وحدة دينامية في نظام القيم. ويدعو غولدمان هذه الوحدة بـ «رؤية العالم world vision»، التي يُعرِّفها بأنها «مركّب كلي من الأفكار، والتطلعات، والمشاعر، التي تربط أعضاء مجموعة اجتماعية معاً (المجموعة التي تفترض، في أغلب الحالات، وجود طبقةٍ اجتماعية) وتُقابلهم بأعضاء مجموعات اجتماعية أخرى»[4] وبذلك، فإن الكاتب والقارىء مُتَضمَّنان في خلفية موقف عقلي مشترك في حقبة زمانية محددة.

يتكشف هذا المقترب عن ميزة فتح السبيل أمام «المبدع» الفرد لا على

---

(1) Antal, *Florentine Painting and Its Social Backgruond* (London, 1948).

(2) Goldmann, *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the "Pensées" of Pascal and The Tragedies of Racine*, trans. From French by Philip Thody (London, 1964; first puplished in french, 1955).

(3) تُظهر الحالة الاستحواذية، هنا، المنطقة الاجتماعية المحدودة التي يُكتبُ فيها النص ويُقرأ. فهي تستثني أي مسافة ـ اجتماعيةً أو زمنيةً ـ بين المؤلف والقراء.

(4) Goldmann, *The Hidden God.* P. 17.

حقل من التناقضات يفني نفسه من أجل إنتاج ما سوف يُرضي «الآخر»، بل على حقلٍ جمعي من الممارسات يكون بمثابة أساس للتواصل الجمالي، والذي يجعل من اكتمال المغامرة «الإبداعية» أمراً ممكناً، تلك المغامرة التي تعلو على قابليات الفرد الواحد التصورية. وغولدمان عندما يتناول باسكال، والمجموعات الجانسينية المتنوعة، كأمثلة خلال العقود الأولى من حكم لويس الرابع عشر، فإنه لا يعطينا برهاناً لامعاً على منهجه فقط، بل يزودنا، أيضا، بوسيلة تحليلية رائعة جداً.

وعلى أية حال، فلكي يكون هذا المقترب مشروعاً، فإنه يفترض إجماعاً اجتماعياً بالحد الأدنى. إن الكاتب، وقارئه، قد يُنظر إليهما بوصفهما «مبدعين» ـ بقدر ما تكون بُنى الإبداع الشاملة موضع عناية ـ مادام أن تجانساً اجتماعياً أدنى يأخذ في الحسبان تواصلاً متبادلاً حقيقياً للأفكار، ويأخذ في الحسبان، أيضا، تضمين الكاتب في جماعية قرائه. لذلك، يتعين علينا أن نستخدم فرضية غولدمان، فقط، متى ما كانت ـ وفي حالات معينة حيثما كانت ـ المسافة الاجتماعية، والذهنية، والأيديولوجية، بين ممثلي الظاهرة الأدبية مسافة صغيرة.

إن تطور التخصص، وظهور الكاتب المحترف، خلال القرن الماضي، عضواً في فرع رئيس من طبقة نامية تصنع حياتها، وتُسوّغ وجودها خلال الثقافة (في مقابل الامتيازات الحقيقية التي تتمتع بها على الرغم من أنها تعتمد عليها) قد عدّلا الوضعية كليةً. لذلك، علينا ألاّ نمضي في استخدام نموذج نظري قد أفصح عن فائدة اكتشافية في دراسة الموضوعات الماضية من دون تعديل. ومهما تكن الميزات الفعلية لفرضيات غولدمان ـ الفرضيات التي تكون مشروعيتها مسألةً تخمينية ضرورةً ـ فنحن نتعامل اليوم مع واقعٍ مختلفٍ تماماً عن الفهم الضمني، والحوار الحميم بين أفراد الجماعية نفسها الذين ربما كانوا موجودين في القرن السابع عشر.

وفيما يتعلق بمشكلة القراءة، فإن وضعيةً جديدةً، تماماً، قد تكوّنت مع تشكل جمهور قراءة جديد، جمهور تلاشت علاقته العضوية بالمُنتِج على نحو تام تقريباً. فشفرات إنتاج الأعمال الأدبية تصبح غريبة عن شفرات القراء العفوية. إن هذه الفجوة بين شفرات الإنتاج، وشفرات التلقي قد أُعطيت، حديثاً، صياغةً

نظريةً لكي تعيّن مهمةً عتيقة الطراز تتمثل في إيصال الاجراءات، ومن ثم المعنى. ومادام التواصل المباشر برمته يدل ضمناً على انسجام في شفرات الإنتاج، وشفرات التلقي، فإن نقاداً معاصرين معينين بيّنوا أن تواصلاً كهذا إنما هو مجرد إعادة إنتاج للأيديولوجية المهيمنة. ولقد جادلوا بأن هذا الانسجام يجب أن يتهشم بوساطة قوة الكتابة من خلال خلق عملية لامتناهية من اللعب بالمعنى؛ وهي عملية سيتلاشى فيها كل موقف أيديولوجي. والنص «الحديث»، بعد تهشيمه للمعنى، سيكون بالتالي منفتحاً على عملية قراءة فاعلة، عملية لن تكون مجرد كشف عن المعنى، أو مجرد إماطة اللثام عنه. وبذلك، تفضي النصوص «الحديثة» بالقارىء إلى موقف جديد بسبب من تشكيلات معانيها غير الثابتة. ومن أجل أن يبدأ جان ريكاردو Jean Ricardou عمله على نظريته في الحداثة، فإنه يعيد صياغة المجادلة القائمة بين القدماء والمحدثين حسب المصطلحات الآتية: «إن القراءة غير متماثلة في حالتين: ففي حالة النص القديم (أي حيث يسود المعنى) تكون القراءة إعادة إنتاج لمعنى كان ماثلاً في النص؛ أما في حالة النص الحديث، فإن القراءة هي إنتاج للمعنى الناشئ عن عدد معين من العمليات التحويلية»(5)

وفي الحقيقة، فإن الاختلاف الذي يحدده ريكاردو هنا هو قلبٌ لما يمكن أن يكون توسيعاً لأطروحة غولدمان. فريكاردو، إذ يُسلِّم بوجود قراءة «تعيد إنتاج»، يفترض حقيقة انسجام الشفرات كما لو أنه لم يكن من الضروري ـ ما إن يكون المعنى موضع رهان ـ وجود عدد لامتناه فعلياً من الطرائق المختلفة، حتى لو كانت متناقضة، للإمساك بذلك المعنى نفسه؛ كما لو أن المعنى يمكن ـ حتى لو كان ذلك المعنى الذي يمكن أن يُنقل ببساطة ومباشرة على نحو ظاهري ـ أن يُقرأ كما كُتب؛ وكما لو أن الكاتب، فضلا عن ذلك، قد عرف دائماً ما كان يكتبه بدقة. إن هذه السلسلة من المسلّمات تدلّ ضمناً ـ وربما من دون أن تقصد

(5) Ricardou, in " Lecture I: L'Espace du texte," Round Table published in *Esprit* 12 (1974), 777.

جميع الاقتباسات من ترجمة بريجيت نافيليه، وسأنوّه إن كانت الترجمة لآخر.

شيئاً لمجرد مقابلة الحداثة بماضٍ سحيق - على الأوهام التي يُخلّدها منظرو التواصل[6]. وعلاوة على ذلك، يجب أن نلاحظ أن نظرية الحداثة هذه - حتى عندما تقصي القراءة العادية أو الشعبية - تهبُ الناقدَ والنقدَ التعليمي مكانةَ وسيطٍ ذي امتياز معين. وهكذا، يجد بعض النقاد مسوّغهم الذاتي في مكانتهم بوصفهم وسطاء بين كتابة تهيم في متاهات ابتكارها الخاص، وبين قارىء يُطلب إليه أن يُلاعب النص، ولكن هذا القارىء - ومن دون أن يكون مستعداً لعمل ذلك بصورة ملائمة - إنما يعتمد على أشياء أخرى إضافة إلى المعرفة والبراعة اللتين تميّزان هذا الجيل من النقاد. فالعزم على تحويل القارىء الى «مُنتِج» حقيقي، يناقض، فضلا عن ذلك، شفرات القراءة التي يفرضها النظام التربوي على هذا القارىء نفسه بقوة؛ ذلك النظام الذي لا يملك أدنى استعداد لتشجيع اللعب بالمعنى، بل لا يشجع ما هو أقل من ذلك كاللعب بالعناصر السردية[7].

وبناءً على هذا الذي نجده في نظرية ريكاردو، فإن رفض أية عناية بالمعنى في الممارسة النصية - «فالمعنى هو ما يكون له قوة مثلى على إلغاء النص»[8] يفضي ضرورة، وإن يكن بغير رغبة، إلى إقصاء القراءة اللاتعليمية. إن هذا النوع من النصوص سوف يُنظِّم - على نحو أساسي، بين جمهوره المحدود نفسه - تبادلاً دائماً للبراعة التي بضمنها سوف يلعب إرث ثقافي معين دائماً دوراً مهيمناً. فالقارىء الذي يتوجه إليه هذا الأدب هو، إذن، عضو أكاديمي مُزوّد بمعرفة واسعة[9].

(6) قارن:
Harald Weinrich, "Für eine Literaturgeschichte des Lesers." In *Merkur* 31 (1977).

(7) قارن:
Pierre Kuentz, "L'Envers du texte." In *Littérature*, no. 7 (October, 1972), 3-26.

(8) Ricardou, "Lecture I," p. 942.

(9) Jacques Leenhardt, "L'Enjeu politique de l'écriture," in *Butor, Colloque de Cerisy* (Paris, 1974), p.52 and 170-84.

إن استحضار أدب مجاني، أدب لا يقول شيئاً ولن يوصل شيئاً، يغلق كل مدخل «للقول»، ويعزز من نفوذ أولئك الذين يمتلكون سلطةً أدبية ولا يعرفون كيف يقولون شيئاً: «ليس لديّ ما أقوله، ولكني بحاجة لفضاء كي أُعلن عن رفضي، وهكذا أكتب»[10] إن بعض النقاد والكتّاب إيماناً منهم بأنه يجب على الأدب الحديث الحقيقي أن يهمل فعلاً أي اهتمام بالمعنى قد أنتجوا، في الحقيقة، نظرية عن التشيُّؤ الكلي للوعي. وفي حين اعتقد أولئك الكتّاب والنقاد بأنهم كانوا يجعلون الكتابة عمليةً ديمقراطية عَبر تحريرها من ضرورة إيصال خبرة محسوسة بشكل استثنائي، فإنهم اقتيدوا، رغماً عنهم، إلى التعبير اللفظي عن التلاشي الجذري لأي وعي إنساني. فإذا كان الأدب مجرد تثبّت من لاوجود المرء، فإنه سوف يثبت بأن مخاوف هربرت ماركيوز الأسوأ في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد One-Dimensional Man قد تحققت فعلاً.

ولسنا بحاجة، هنا، إلى تكرار نقد انتصار الوعي الديكارتي ـ أقصد انتصار الأنا ـ الذي تمّت دراسته تفصيلياً خلال القرن الماضي. ولكن، إذا كان وهمُ الذات المستقلة قد اجتُثَ، فإننا لا نستطيع أن نعتبر الانقلاب إلى النقيض الأقصى تقدماً فلسفياً، إنه مجرد علامة على الأزمة الحقيقية في الفلسفة التي هي، أيضاً، كما كانت دائما أزمة في المؤسسات الاجتماعية. وعلى الرغم من أنه من المؤكد وجود ميل في التطور الحالي لنظامنا الاجتماعي نحو طمس الوعي الإيجابي، فسيكون من الخطأ الإعتقاد، كما فعل البعض، بأن هذا التطور مكتملٌ مسبقاً، وأن كل وعي قد تلاشى. وعلى المستوى الأدبي (أي بقدر ما تكون الممكنات العينية للكتابة هي موضع الاهتمام)، قد يكون هناك نوع من الارتباك الذي يَحولُ، بصورة فعالة، دون أن يدمغ الكاتبُ فرديتَه على الصفحة الفارغة، ومردّ ذلك يعود بالضبط إلى أنه يشعر بأنه يمتلك فردية (شخصية أم جمعية) عندما تصبح الغفلية [أي غير ذي شخصية] ضرورة وشرط البقاء نفسه.

ومهما تكن محصلة هذه المجادلة، فإن نتائج بحث اختباري أودّ أن أصفها

(10) Dimitrou Tsepeneag, in *Alain Robbe-Grillet, Colloque de Cerisy* (Paris, 1976), 2: 282.

هنا سوف تثبت أن عملية القراءة تستغرق، بصورة فعالة، القارىء نفسه، وهي ليست عملية إرهابية يقوم فيها النص ومعناه بالضغط على القارىء. وحتى لو تسنى للنص المكتوب أن يوصل معنى، فإنه يخضع، عندما يُقرأ، لعملية ملاءمة عميقة جداً ومعقدة. إن القراءة ليست عملية استهلاك طيِّع، والمعاني التي ينقلها نصٌّ من النصوص لا تكبح فعالية القارىء إلى حد كبير كما ادّعى البعض. إن عملية ملاءمة النص تقوم بفصل «حقيقته» الأصلية. ومن دون شك، فإن الرهبة المقدسة التي نشعر بها في فرنسا بإزاء النص ـ رهبةٌ نمّاها فينا نظامنا التعليمي ـ تخلق احتراماً مطلقاً للنص بحد ذاته، ولكن ما أن نتحرك صوب المعنى حتى يتغيّر كل شيء. فإذا كان النص يفترض، قبلاً، موقفاً ثابتاً من القارىء، فإنه من المستحيل أن نقول إن هذه الافتراض القبلي قد تحقق.

وأودّ الآن أن أصف نظرة عامة تبيّن كيف يتسنى لهذه المجادلة النظرية ـ التي شغلت النقد الأدبي عقوداً طويلة ـ أن تتخذ اتجاهاً جديداً عندما تكون تجارب قراءة فعلية موضع اهتمام. ومادمنا نعزو للقارىء، ولممارسته، أفكاراً متصورة قبلاً عن «النظريات الأدبية»، فسيكون من المستحيل أن نحسم الأمر لصالح موقف أو آخر. وسيكون البحث الاختباري وسيلةً ناجعةً بها تتقدم المناقشة.

إن تأملاتي التي تدور حول وظيفة القارىء في النص تَصدر عن الدراسة التي أجرتها طائفة من الباحثين في هنغاريا وفرنسا في آن معاً (مؤسسة الثقافة الشعبية في بودابست تحت إشراف بيتر جوزشا، وجماعة علم اجتماع الأدب في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية The Ecole des Hautes en Sciences Socials في باريس تحت إشراف جاك لينهاردت [كاتب هذه المقالة]). والنتائج الكاملة سوف تنشر في كلا البلدين مما يتجاوز مجال هذه المقالة. لذلك، سأقتصر على ما يظهر أنه النتائج النظرية الأكثر دلالة في بحوثنا. وقد كان أساس الدراسة هو قراءة روايتين(11)؛ كل واحدة من بلد، من طرف خمسمائة قارىء

(11) Georges Perec, *Les Choses: Une hitorie des années soixante* (Paris, 1965).
Endre Fejes, *Le Cimetière de rouille,*

ينتمون لأصول اجتماعية مختلفة في كلا البلدين. ثمة نظرتان عامتان قد أُقيمتا؛ الأولى تُعنى بعادات القراءة والاهتمامات المعينة للمشاركين في ما يتعلق بالصحف اليومية، والدوريات، والكتب؛ أما الثانية ـ التي هي ابتكار حقيقي لدراستنا ـ فقد طرحت خمسة وثلاثين سؤالاً مفتوحاً عن كل رواية، وهذه الأسئلة اقتضت تقييمات القراء وملاحظاتهم بصدد الوقائع الأكثر أهميةً، والسلوكيات، و (التأثيرات الأدبية) الموجودة في الروايتين.

وسيكون من المفيد أن نقدم هنا عرضاً موجزاً لكلا الروايتين. الرواية الأولى هي الأشياء Les Choses، للكاتب جي. بيريس G. Perec. تتكلم الرواية عن قصة شابين متزوجين، متخصصين في علم النفس الاجتماعي، ويشعران بالتمزق بين طمأنينة الاكتفاء بسبب العمل المجزي نسبياً، والفتنة التي يشعران بها تجاه «السلع الاستهلاكية» كما تظهر لهما في مجلات الأزياء. فلابد لهما من الاختيار، ولكنهما لا يستطيعان. فارتحلا إلى تونس ليمارسا التعليم كوسيلة لحلّ مأزقهما، ولكن لم يظهر لهما في هذه التجربة البديل الحقيقي. وهاهما أخيراً يعودان إلى فرنسا، ليتركا نمطاً معيناً من الحياة «الحرة» التي تميز فترة المراهقة المطوّلة، ويزاولان مهنة اعتيادية ومألوفة في بورديو، وعلى الرغم من أنهما امتلكا أخيراً الأشياء التي لطالما رغبا في امتلاكها كثيراً، بدا لهما كل شيء بلا طعم.

أما الرواية التي كتبها إي. فيجيس E. Fejes، فتتكون من سلسلة كبيرة من المشاهد المُبتسرة التي يتتبع فيها القارىء قصة عائلة بدأ أفرادها عمالاً يعملون كبدلاء، وعاشت خلال تاريخ هنغاريا الحديث: وهو نهاية الفترة الفاشية خلال حكم هورتي Horty، والحرب العالمية الثانية، وقيام الجمهورية الاشتراكية، وانتفاضة عام 1956 والى فترة الستينيات. والمرء يتعقب تباعاً انتقال الوالدين من

= ترجم الرواية الثانية عن الهنغارية كل من لاديسلاس غارا وآن ماري دي باكير (Paris, 1966). عنوان الرواية بالهنغارية Rozsdatemetö، نشرت أول مرة في بودابست عام 1963.

الريف إلى المدينة، ومصاعب حياتهما التي كانت مبهجة رغم ذلك، وأطفالهم: يانوس وأخواته الثلاثة؛ زيجاتهم، وتباعدهم، والتحسن البطيء لظروفهم في ظل وضع قاس. إنها، إذن، قصة عائلة كبيرة بقيت محافظة على وحدتها تحت ضغط الحاجة ولإحساسها الحقيقي بالتضامن، وانفصلت نتيجة ضغوط مختلفة: الخلافات الداخلية، والتغيرات الخارجية في المجتمع، وأثرها على حياة الأفراد.

ونحن نختار هاتين الروايتين لارتباطهما الحميم بتاريخ الجمهور الذي نريد أن نجري البحث عليه. فالمشكلة المطروحة في رواية الأشياء تحيل مباشرة على «مجتمع الوفرة» في بداية تكوّن غير واضحة عنه، والذي تمّ انتقاده عند نهاية الستينيات، أما الصورة التي تقدمها الرواية الثانية مقبرة الصدأ Rozsdatemetö، فهي مجموعة قضايا تتعلق بواقع المجتمع الهنغاري كما بدت خلال تلك السنوات نفسها. فاعتقدنا أن لدينا هنا خصوصية مزدوجة نريد تقييم آثارها.

إن وصفاً موجزاً للمنهج - الذي هو نفسه في كلا المؤسستين - سوف يبيّن الخطوط لمشروع كانت مهمته تطوير منهجية في حقل علم اجتماع القراءة، وبصورة أعم في حقل علم اجتماع الثقافة، فضلاً عن تطوير مقترب خاص لأنظمة القيمة والمقولات العقلية في فرنسا وهنغاريا.

وسأصف الآن قليلاً من إجراءاتنا القائمة على المضامين التي سجلناها في أثناء الإجابة على قائمتنا الثانية من التساؤلات. وبإزاء نطاق واسع من هذه المضامين - فكل شخص وُجهت إليه الأسئلة كان مدعواً للتعليق، شفاهاً أم كتابةً، بمطلق الحرية على أي سؤال من الأسئلة الخمسة والثلاثين لكل رواية - اعتقدنا أنه من الضروري تطوير منهج يتيح لنا مقارنة الأجوبة التي تم الحصول عليها. وطبقاً لذلك، قمنا بإعداد «قائمة نموذجية للأجوبة» لكل سؤال من الأسئلة السبعين. واعتماداً على الأسئلة، فإن العدد الأدنى من الفقرات التي تمكّنا من تسجيلها كان متغيراً، فكان الرقم عشرة هو المعدّل، فعدد قليل من الأسئلة التي كان يتعين علينا أن نجعلها في «قائمتين نموذجيتين» مشرعة على مجالين دلاليين مختلفين.

ولن أنكر أن بحثاً من هذا النوع تنهمك فيه، بصورة كبيرة، التزامات الباحث الأيديولوجية الخاصة، وكذلك قابلياته؛ لأن هذا البحث يضطر الباحث على اختيار الوحدات الدالّة. وعلى أية حال، فمادامت هذه «القوائم النموذجية» قد أُقرّت بعد تحليل مطوّل للمادة الخام من طرف مجموعتين تنتميان لتقاليد فكرية مختلفة، فنحن نأمل أن تُحيّد التشويهات التي تحدثها تصوراتنا القبلية بدلاً من أن يعزز أحدها الآخر! ونحن دعونا هذه القوائم النموذجية بـ«القوائم المعيارية للأجوبة»، ولأنها كانت سهلة المعالجة استنتجنا منها معطياتنا الإحصائية.

وبطبيعة الحال، كان أحد شواغلنا الرئيسة هو أن نعرف أيَّ مجموعة من مجموعتي القراء، المنتمين لفئات اجتماعية مختلفة، سوف تُظهر ميولاً موحَّدَة في أنماط الأجوبة التي قدمتها[12] وكيما نتثبّت من هذه الفرضية، كان لدينا الحد الأعلى والأدنى لكل إجابة معيارية زيادةً على نظام العلاقات المتبادلة بين أجوبة الأسئلة المتنوعة (فعلى سبيل المثال: هل وجدَ المهندس، الذي أجاب عن الفقرة 4 في القائمة المعيارية للأجوبة رقم 12، في نفسه ميلاً للجواب عن الفقرة 7 في القائمة المعيارية للأجوبة رقم 17؟). وحاولنا أن نجد هذه العلاقات المتبادلة على أساس معطيات الديموغرافيا الاجتماعية المذكورة في الهامش رقم (12). ونتيجة لذلك، كنّا قادرين على وصف الميول التي يمكن رد أصلها إلى العمر، والحركية الاجتماعية، والتعليم، والعضوية في مجموعة مهنية اجتماعية. ولسوء الحظ، تبيّن أنه من المستحيل الأخذ بنظر الاعتبار التركيبات الممكنة المتنوعة بين عامل الديموغرافيا الاجتماعية، فقمنا، مثلا، بتمييز نظام أجوبة موظف شاب ينتمي إلى حركة اجتماعية صاعدة من نظام أجوبة موظف شاب ينتمي إلى حركة اجتماعية هابطة، وهكذا مع بقية التركيبات الممكنة الأخرى.

(12) وفضلاً عن الخصوصية الوطنية، كانت معلوماتنا الديموغرافية الاجتماعية هي: العمر (لا يقل عن خمس وعشرين عاماً)؛ والجنس؛ والحركة الاجتماعية فيما يتعلق بالآباء؛ والمرحلة الدراسية (مستوى التعليم)؛ والفئة الاجتماعية المهنية: مهندسون، المثقفون الذين تلقوا خبرة جامعية، ولكنهم لا يعملون لا في الإنتاج الصناعي ولا في النظام التعليمي؛ والكتّاب؛ والتقنيون؛ والتجار الصغار، وهذه الفئة الأخيرة غير مهمة بالنسبة للعيّنة الهنغارية.

وبتحديد التنوع الكبير في الأجوبة المدوّنة في القائمة المعيارية للأجوبة ـ وقد شعرنا أن هذا التنوع كان ضرورة أساسية ـ فإن إنجاز تحليل شمولي كهذا سوف يتطلب حضور الآلاف من المشتركين، الأمر الذي كان يتجاوز حدود مجالنا.

لذلك، سوف أتأمل نتائج قليلة، فقط، من تحليلنا للقوائم ذات الحد الأعلى والأدنى ونظام العلاقات المتبادلة. أما المستويات الثلاثة المهمة، والوثيقة الصلة، فهي: أنظمة القراءة، وبنية قراءة الفئات المهنية الاجتماعية، وطبيعة الواقع الوطني.

ما ذلك الشيء الذي ندعوه بنظام القراءة؟ لقد اكتشفنا أن موقف القارىء من الحوادث، والشخصيات، أو من أي علامة على تدخل المؤلف، شكّل نظاماً بالفعل. فأحكام القيمة، ومواقف القراءة، والتوقعات في مجال اللذة، ظهرت أنها، أصلاً، في علاقة متبادلة إلى الحد الذي كنا قادرين فيه على أن نتحقق ـ بالنسبة لكل عيّنة وطنية ـ من وجود أربعة أنظمة واسعة، وأربعة ميول عبّرت عنها الخصوصية الإيديولوجية لعلاقة القارىء بالنص.

وبطبيعة الحال، فإن هذا الاكتشاف لا يُضعف من الفرضية التي طبقاً لها يكوّن الكاتبُ نفسُه، أولاً، فكرتَه عن طبيعة توقعات الجمهور، وبعد ذلك يحاول إشباعها. حتى أننا نستطيع أن نتخيّل أن دراسةً كدراستنا هذه قد تُستخدم ـ بسبب ضررها الأكيد بالأدب ـ بوصفها مصدراً للمعلومات من أجل تحقيق انسجام أفضل للنص مع جمهوره. ولكن، في حين تبرهن دراستنا على وجود أنظمة واقعية للقراءة، فإنها تبرهن، أيضا، على أن هذا الواقع يميل إلى إضفاء التعددية على مفهوم الجمهور، وإلى تقويض أية فكرة تبسيطية عن وحدته. وعندما نتحدث عن الجمهور، فإننا نراه، في الغالب، بوصفه كلاً، وفي الواقع فإننا التقينا فقط بـ «قراءٍ» يشكلون جمهوراً طبقاً لخصائصهم الديموغرافية الاجتماعية. إن هذه الفكرة الخاصة عن الجمهور تعبر، بالنتيجة، عن مجموعةٍ من الميول الأيديولوجية التي تتجلى في مقاربة نص أدبي ما. والجمهور عندما يُتصوّر بوصفه كلاً لا متمايزاً تأتلف فيه الممارسات المتعددة لا يعود بالإمكان النظر إليه كفكرة صحيحة عندما تكون عملية القراءة هي مدار الاهتمام.

ويقوم تحديد أنظمة القراءة، في دراستنا، بشكل رئيس على تصنيف أنظمة قيم المشتركين، ومن الممكن أيضا أن نبيّن، كما سأحاول ذلك هنا، تأثير أنظمة القيم الشاملة على نظام القيم والأحكام الجمالية الخاص.

ولعله من المفيد أن نبدأ بملاحظة عامة عن المقارنة بين المضامين التي جُمعت في فرنسا بصدد كل رواية من الروايتين. ويبيّن اختبار قوائم العلاقات المتبادلة أنه عندما نتناول الأسئلة زوجاً زوجاً، فإن هناك مائتين وأربعين علاقة متبادلة بصدد رواية الأشياء، في حين نجد أربعمائة علاقة متبادلة بصدد رواية مقبرة الصدأ. ولعلنا نجازف، إذن، بافتراض مفاده أن القراء الفرنسيين يقرؤون كتاباً أجنبياً بصورة أكثر اتساقاً من قراءتهم لرواية تنتمي لإرثهم الخاص. فنظام العلاقات المتبادلة، وثراء الشبكة الدلالية التي يؤسسها، قد يُنظر إليها، في الواقع، كمؤشر على اتساق القراءة. وسوف نرى أن مؤشر الاتساق هذا ينبغي أن يقارن بمؤشر آخر، مشابه تماماً فيما يخص النتائج التي يُظهرها، والذي ندعوه مؤشر القولبة index of stereotyping. ومن وجهة نظر أيديولوجية، فإن قراءة كتاب أجنبي ـ في فرنسا و في هنغاريا ـ تنتجُ، فعلاً، قراءة أكثر اتساقاً. وعلى أية حال، تبيّن قائمة العلاقات المتبادلة في هنغاريا أن قراءة رواية فرنسية تُنتجُ عدداً من العلاقات المتبادلة أقل من عدد العلاقات المتبادلة عند قراءة رواية وطنية. وبالنتيجة، نحن نواجَه بظاهرتين قد نعدهما متناقضتين إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار فرضيتنا المنهاجية القائلة إن درجة القولبة يمكن أن تُستنتجَ من قائمة العلاقات المتبادلة. وفي الواقع الفعلي، فإن ما في حوزتنا هما عمليتان متمايزتان تُفضيان إلى النتائج النهائية نفسها تقريباً.

إن تحليلاً دلالياً للمضامين الفرنسية يبيّن أن عالَم فيجيس التخيّلي (عالم الأمكنة، والمواقع، ولكنه أيضا عالم المشاعر والأفعال) ظهر للقارىء الفرنسي بصورة مختلفة جداً عمّا يعرفه فعلاً، وبهذا الارتباك نستطيع القول إن هذا القارىء حاول أن يتكيف مع ما يقرأه من خلال فرض مخططات عقلانية عرفها القارىء مسبقاً. وعَبرَ دمج الواقع الهنغاري، الذي تقدمه رواية فيجيس، في نماذج تحليلية جاهزة وقائمة على تصورات مسبقة، عارضَ القارىءُ الفرنسي

النصَّ بتحريفٍ كان يهدف إلى اختزال غرابته، وعَبرَ ترشيح النص من خلال نماذج تخطيطية عليا حقق هذا القارىء عملية إعادة تنضيد منطقية للنص. وهكذا، فإن موقف هذا القارىء المرتبك يحدث، بصورة مفارقة، في عملية إنتاج اليقين: فالقارىء الفرنسي يتظاهر بأنه يعرف، بالضبط، ما هو رهان الرواية، ويتظاهر أنه يعرف الرواية بأسرها، وكل كلمة مكتوبة، وكل حالة تتخذ مكانها في نظامه المُتصوّر سلفاً عن القراءة.

ومن الجدير بالملاحظة أن عملية القراءة هذه ـ الموصوفة هنا على مستوى دلالي ـ تظهر على مستوى بنيوي كذلك. فعلى سبيل المثال، مادامت الرواية الهنغارية تقدم سرداً متشظياً يتكوّن من مشاهد متنوعة، كل مشهد فيها يركز على أحد أفراد العائلة العديدين ـ وهي عائلة قروية كما يمكن القول ـ فإن القارىء الفرنسي، الذي يقلقه هذا التبعثر، آثر إعادة بناء السرد الذي يدور حول البطل الرئيس، وهكذا فهو يُنشىء بنية سردية أكثر مألوفية له. وطبقاً لذلك، فإذا وجدنا أن القراءة الفرنسية أفضل تنظيماً، فذلك لأنها منظمة فعلياً حول سلسلة من القوالب المختلفة التي تُضعف غرائبية النص الهنغاري ـ ولعله نص يسمّى تجوّزاً بالنص «السلافي» ـ وتقدم معرفةً بديلةً تأخذ باعتبارها التنظيم العام للنص، وملاءمته المنهجية له.

أما القراءة الهنغارية للرواية الفرنسية فهي مختلفة تماماً. فهي، كما القراءة الفرنسية للرواية الهنغارية، مُقولبة بصورة عالية، ولكن النتيجة النهائية لعملية القولبة، في هذه الحالة، مختلفة. فهي لا تُفضي إلى اتساق عضوي في القراءة، إنما قد توصف بأنها خلقٌ لكتلةٍ من «الجواهر» المُقولبَة التي لا تتصل إحداها بالأخرى. ووفقاً لذلك، ليس هناك مبدأ منظِّم في قراءة الكتاب الأجنبي، فهذا الأخير يُدركُ من مقتربات منعزلة ومستقلة فقط. لذلك، يظهر أن قراءة رواية أجنبية هي، بالنسبة لقارىء هنغاري، عملية غير مواتية لمنهجة الفكر، ولكنها في الوقت نفسه تزيد من التقولب.

ولعلنا نتحقق هنا ـ عند مستوى مخططات القراءة ـ من تأثير القوى المُوجِّهة الرئيسة التي تنظم القراءتين الوطنيتين. فنحن نكتشف، في فرنسا، بحثاً عن قراءة

متسقة وتوكيداً على منطق الرواية، ومحاولات دائبة للتفسيرات السببية؛ أما الحتمية، في القراءة الفرنسية، فهي إحدى المبادىء الرئيسة. ومن جهة أخرى، فإن المقترب التحليلي الفرنسي يُستبدل، في هنغاريا، بشفرةٍ تقييمية تكون فيها تراتبيات القيم هي المهيمنة؛ فالخير والشر هما معيارا المقترب الأخلاقي للرواية. والتقابل بين الشفرة التحليلية من جهة، والشفرة الأخلاقية من جهة أخرى، هو المسؤول عن المقتربين الشمولي والتجزيئي في كلا البلدين (على التعاقب).

ولكي يحقق القراء الفرنسيون صيغة تفسيرية منطقية للإدراك الحسي، فإنهم يحتاجون الى جدل الكل والجزء؛ والقراء الهنغاريون من أجل أن يحققوا قراءة أخلاقية، عليهم أن يطبقوا مقترباً تجزيئياً فردانياً تكون فيه تنوعات الخير والشر مهمة. وعلى الرغم من أن هاتين الصيغتين من القراءة لا تستثني إحداهما الأخرى تبادلياً من وجهة نظر منطقية، ولكن مما له دلالة القول إن المعطيات الاختبارية تبيّن أن إحداهما تستثني الأخرى تبادلياً بقدر ما تكون تجربة القراءة العينية هي مدار البحث.

والآن، أود أن أتأمل، على أساس هذه المواقف الشاملة، التفضيلات التي يُفصحُ عنها القراء حول المشاهد المتنوعة للروايتين. فهناك ستةٌ وعشرون سؤالاً قد طُرحت على القارىء لكي يُفصح عن نوع المَشاهد التي يفضلها في رواية مقبرة الصدأ. وجُمعت الأجوبة في قائمة معيارية تبيّن أن انتقاء القراء متصل بوضوح بنظامهم التأويلي الشامل. وعندما يقارن المرء الأجوبة الهنغارية والفرنسية يدرك أن القارىء الفرنسي يفضل، في الأغلب، المشاهد التي تظهر فيها البساطة الفاتنة «للعائلة القروية» في رواية فيجيس. وهكذا، ينجذب هؤلاء القراء إلى القالب الذي يشكل أساس قراءتهم، فهم يشعرون باللذة في تعرّف أنفسهم عن طريق تمييز مقولاتهم العقلية. وعندما تكون لذة القراءة هي مدار الاهتمام، فإن القراء الفرنسيين ـ من خلال اختيار تلك المشاهد التي تبدو فيها العائلة القروية قريبة جداً من أفكارهم المتصورة قبلاً ـ يعززون حكمهم ويسوّغونه، ويمتّعون أنفسهم كذلك: أي أن ثمة تعاوناً واضحاً تكون فيه لذة الوفرة في ذروتها!

ومادام نظام القراءة مختلفاً تماماً في هنغاريا، فليس من المدهش أن

نكتشف أن انتقاء المشاهد المفضلة مختلف أيضا. وإن نتيجة قراءة أخلاقية يمكن أن تُرى من خلال اختيار المشاهد الدرامية التي فضلها كثير من القراء في هنغاريا وفرنسا لمرتين. و«العملية الدرامية» ـ التي تقابل التحليل الحتمي الذي يميّز القراءة الفرنسية ـ تتيح للقارىء الهنغاري أن يستظهر المبدأ الأساسي لشفرة إدراكه الحسي: وهي حكم فرداني. والقارىء الهنغاري ـ عَبرَ تفضيل المواقف الدرامية في الرواية ـ يجعل من لذته منسجمة مع شكل إدراكه الحسي أيضا، وبذلك يمنح نفسه متعة تناغمهما؛ فهو يبتهج بالوفرة بقوة.

وبذلك، نجد حركةً متماثلةً من نهاية إلى أخرى في سلسلة مادتنا المتصلة. فمن أثر نظام القيم ـ الذي يُجبر النص على السير وفقاً للنظام ـ إلى التعبير عن لذة القارىء، نجد قوةً دافعةً مفردةً تحمل معها جميع مستويات النص.

كنت أصرّ مبكراً على حقيقة أننا كنا قد انتهينا من تمييز جمهورٍ وفيرٍ ممّن يستجيب لنا، ومع ذلك اقتصرت مناقشتي لحد الآن على ميول عامة جداً وقليلة يمكن أن تفيد في تمييز الجمهور الفرنسي والهنغاري ككل. وأنا لا أستطيع أن أمضي قدماً في وصف بحثنا في هذا الحيّز الصغير، ولكنني مع ذلك، أود أن أميّز، بإيجاز، أنظمة القراءة التي ذكرتها قبلاً. وهذه الأنظمة هي ضربٌ من ضروب حالةٍ وسطٍ بين هذين الجمهورين الوطنيين، وهي تُدركُ ضرورةً عند كل مستوى عام، وكنّا قد نظرنا إلى الفئات المهنية الاجتماعية رغم أهميتها على أنها وحدة اجتماعية دنيا. وفي الوسط نجد المقاييس الديموغرافية الاجتماعية مثل العمر، والحركية الاجتماعية، والمستوى التعليمي؛ ولكل واحد من هذه أهميتها الوثيقة.

وقد ميّزنا، إجمالاً، أربعة أنظمة للتقويم يمكن أن يُنظر إليها بوصفها مطابقة لأربعة أنظمة مستقلة للقراءة. ومادامت أطروحتنا هي، بالضبط، إن نظام التقويم ونظام القراءة ليسا إلاّ وجهين للظاهرة نفسها، فنحن قد تبنينا مصطلحاً واحداً؛ وهو، نظام القراءة system of reading.

النظام الأول؛ يتكون من جميع الأجوبة التي تكون، فيما يخص العالم

الخيالي للرواية، غير متباعدة كلياً تقريباً؛ أي من دون أي اهتمام دفاعي إذا جاز التعبير. ويتميز هذا النظام، طبقاً لذلك، بتفاؤلية مضيئة، وحسّ واقعي بما هو ممكن وغير ممكن. والحدود القائمة على نطاق فعل الشخصيات تؤخذ بنظر الاعتبار، ولكنّ الشخصيات لا يُنظر إليها، مطلقاً، بوصفها حبيسة شبكة خارجية: فهي تميل إلى حرية معينة من الفعل التي تساعد على المحافظة على تعريفِ كلاسيكي للذات الفردية.

وفي النظامين الثاني A، والثاني B، تُجمع الأجوبة التي تُظهر نوعين من المواقف النقدية. وهذان النظامان مُيِّز أحدهما عن الآخر طبقاً للقيم التي نمت بخصوصها صياغة النقد.

والنظام الثاني A يكمن في موقف نقدي قائم على ادعاء قيم معينةٍ تقود مقام مثال. ويتحدد هذا المثال ـ اعتماداً على الأفراد والكتاب الذي نَحن بصدده ـ كـ«ثقافة»، أو «تحرر»، أو «وعي»، أو «جماعية»، وباختصار كل موجه أساسي للفعل في مجتمعاتنا الغربية.

ويتمثل النظام الثاني B، الذي غالباً ما يكون أكثر انفعالاً في تعبيره، من الأجوبة القائمة على معايير أخلاقية. وسواء اتّهمَت الشخصية بالضعف، أو السلوك غير المسؤول، أو بنوع من الفعل المتردد، أو غير الفعال، فإن النقد يقوم على فكرة دينامية الشخص الضرورية حيث يكون للعمل والتقدم أهمية قصوى. فالجدية، والقوة الأخلاقية هما، بصورة واقعية تماماً، قاعدة النظام الثاني B.

ولا يتسم النظام الثالث بجانب القيم كثيراً بمثل اتسامه بشكل القراءة ذاتها، الذي ندعوه شكلاً تركيبياً، أو «اجتماعياً»، للقراءة. وما يميّز هذا النظام، بصورة رئيسة، هو محاولته الدائبة لوضع الأفعال والأحكام ضمن إطار إجتماعي، أو تاريخي؛ وبعبارة أخرى إرجاع المسؤولية الفردية إلى مُحدّداتها الشمولية. فالسببية الاجتماعية تُستحضر هنا، دائماً، من أجل التوسط إلى مسؤولية الفرد.

ولسوء الحظ، يَحولُ ضيقُ المجال، هنا، دون مناقشة العلاقات المتبادلة التي وجدناها بين هذه الأنظمة ومعطياتها الديموغرافية الاجتماعية. وعلى أية

حال، فنحن قد نلاحظ أنه إذا كانت أنظمة القراءة هي حقاً أطراً أيديولوجية مُبَنينة نسبياً، فعلى المرء أن يمضي الى أبعد من تحليل هذه الأطر نفسها نحو تحليل العادات العقلية التي تتطور ضمن الفئات المختلفة، والتي تُحدَّد، على نحو خاص، على أساس أنماط التعليم وعضوية الجماعة. وحينئذ، يمكننا تحقيق تحليل دقيق أكثر فأكثر، تحليل يبين لنا كيف أن مستويات البَنينة structuration، ومن ثم المعنى، تتمفصل في عملية القراءة.

إن التمثيل التراتبي والإجمالي الذي تكشف عنه أنظمتنا في القراءة ينبغي أن لا يخفي حقيقة أننا واجهنا عملياتٍ مناقضةً له. ولنأخذ مثالاً على ذلك يوضح هذا النوع الجديد من الظواهر.

نستطيع أن نتحقق ـ في القراءة الهنغارية لرواية الأشياء ـ من أن «المثل الأعلى» في التكامل الاجتماعي والمهني، وفي البحث عن مرتَّب جيد وعمل ثابت ومضمون؛ أقول إن هذا المثل الأعلى يتوافق مع رأي القرّاء الهنغاريين عند مستوى القيم. ويمكن البرهنة على ذلك من خلال بضعة اقتباسات من الأجوبة الهنغارية: «أنا أعتقد أنهم سوف يعيشون أخيراً حياة اعتيادية وهادئة جداً، وهذا هو مثلي الأعلى أيضا»، و «من المعتاد أن يأمل المرءُ دائماً بظروف أفضل». وعلى الرغم من هذه الحُجة الدامغة، فإن القراء الهنغاريين ـ عندما يُطرح عليهم سؤال من قبيل: «هل تتخذ الحياة التي يفضلها جيروم وسلفيا لنفسيهما في بورديو مثلك الأعلى؟» ـ فإن 45٪ من الحالات يجيبون: (كلا).

لقد كان لدينا افتراضان نفسّر بهما هذا الاختلاف: فأما أن مفاجأة السؤال أفضت إلى إجابة غير منسجمة مع نظام القيم الرسمي السائد في المجتمع الهنغاري الذي يُدين الشخصيات المولعة بالاستهلاك، أو أن موقف بيريس النقدي الخاص[13] قد حلَّ، للحظة، محل نظام القيم الشخصي للقراء الهنغاريين كما اتضح في ردودهم العفوية السابقة. وفي أيٍّ من الحالتين، فقد امتثل القراء ـ

(13) وهذا واضح للقارىء الفرنسي، وأعتقد بأنه كذلك بالنسبة لكل قارىء يتبنى موقفاً حذراً نوعاً ما.

رغم ميلهم الخاص لتبني النظام الذي ينتقده بيريس ـ لقانون غير مندمج فيهم كلياً؛ وهو قانون السيطرة الاجتماعية، أو قانون الكِتاب.

ومهما يكن التفسير الذي نقدمه، تبيّن الظاهرة المرصودة هنا أن نظام القيم الخاص بالقارىء يمكن مساءلته في أثناء عملية القراءة، فقد يعبر المرء عن دائرة قِصَر. ونحن دعونا هذه الظاهرة بـ «أثر دائرة قِصَر short-circuit effect»(*)

أردت أن أبيّن من خلال هذا المثال، وهو مثال متطرف، أن القراءة لا يمكن أن توصف بأنها نتيجةٌ لبنى عقلية فقط. وفي الواقع، كان الحدس الأول لبحثنا يبرهن، ضد ما يقوله الآخرون، على التأثير الحتمي للبُنى العقلية في عملية القراءة. وهكذا سعى بحثنا إلى تفنيد تلك النظريات التي تستخفّ بأهمية البُنى العقلية. وعلى أية حال، اتضح أن عملية التأثير الجمالي لا يمكن أن توصف، بما فيه الكفاية، عن طريق هذا المقترب الأساسي وحده. فما دعوناه بـ «نتيجة دائرة القِصَر» يبرهن، مثلا، على أن بنى المتلقي العقلية لا تتطابق كلياً مع حقل الإمكانيات الذي يتكشف عنه عمل فني، أو أدبي. وهكذا، فإن الفجوة البادية للعيان هي ليست، كما يذهب البعض، ما يميّز أعمال الفن بحد ذاتها، فمدى هذه الفجوة يتغير وهو لا يعتمد على أعمال الفن نفسها فقط (وعلى تعقيدها على نحو خاص)، بل يعتمد، أيضا، على التغيّرات التاريخية التي تميّز الفضاء العقلي الذي تحدث فيه. وبذلك، فأنا أقترح، بأية حال من الأحوال، عودةً إلى تعريف للأدب، و«للأدبية literarity»، بوصفه أي شيء «يتبقى» بمنأى عن الفهم، وبالمقابل إذا ما لاحظنا فجوةً بين البنى العقلية وحقل الإمكانيات الذي يكشف عنه عملٌ فني، فينبغي علينا تحليل الشرائط التي تجعل من

(*) أثر دائرة قِصر short - circuit effect: هو مصطلح يُقصد به تحول في وجهة نظر القارىء امتثالاً لوجهة نظر الكتابة رغم عدم انسجام قيمها مع قيمه الخاصة. وجاء في كتاب «المصطلحات الأدبية الحديثة ـ د. محمد عناني»: «معنى المصطلح في نظرية السرد التحويل المتعمّد والبارز لوجهة النظر، أو مزج وجهة النظر كأن ينتقل الراوي من موقف الاندماج في الأحداث إلى الخروج منها والتعليق عليها، أو كأن يمزج بين الحديث من وجهة نظر شخصية من شخصيات الرواية والحديث من وجهة نظره هو». (المترجمان)

تركّبهما، بشكل تام، أمراً مستحيلاً، بدلا من إضفاء الطابع الأنطولوجي على الفجوة نفسها. وهذه الشرائط هي، في الحقيقة، مقياس لعملية تكوّن المعنى التاريخية.

ما الذي يتكشف عنه، إذن، أثر دائرة القِصر؟ إنه يشير إلى غياب عملية التركيب، ويشير إلى شيء غير قابل للقياس رغم أنه قابل للتحليل. ومن خلال ذلك، يكون النقص في النظام الشمولي (أي نظام البُنى العقلية) شيئاً ظاهراً. وتتكشف هذه الظاهرة عن كونها نقطة ضعف النظام لأنها تُبطل (دوائر القِصَر) الوظيفة التامة للنظام. وهكذا، يُتوسط النظام «الاعتيادي» الرئيس بتوسط عملية القراءة التي قُصرت دائرتها في العلاقة الجمالية. ونتيجة لذلك، يؤثر النص تأثيراً مباشراً وفورياً على القارىء، وهو تأثير نستطيع القول عنه إنه ليس للقارىء أدنى سيطرة عليه.

وينبغي أن نلاحظ أن آثار دائرة القِصر هذه لا تنتمي إلى أيٍّ من المقولات التي حللّناها في أعلاه. فالأجوبة، مثلا، ليس لها أي رباط بنيوي ببقية المضامين (التي تمّ التحقق منها من خلال الحقيقة القائلة إننا لا نستطيع إقامة أية علاقات متبادلة). فهل يعني هذا أن مثل هذه الأجوبة التي فُرضت، بما هي كذلك، على الأجوبة الأخرى التي سجلناها هي أجوبة غريبة تماماً عن أولئك الذين قدموها؟ بالطبع؛ كلا. فهي، في الحقيقة، ذات أهمية واسعة لكونها تدلّ على نقاط التمزّق rupture، أو «التصدعات chinks» في نظام مُبنين. ويوحي الاختلال الوظيفي الذي تتكشف عنه، كما أعتقد، بإمكانياتِ التغيّر ضمن هذه الأنظمة نفسها. فنقاط التمزق هذه هي، في الحقيقة، واحدة من الوسائل المحتملة التي بوساطتها يمكن لبُنى الإدراك الحسي أن تتجدد، ويُعاد إحكامها. وغني عن القول إن تعددية طبقات المعنى الأدبي تميل - عندما تكون هذه التعددية موجودة - إلى مضاعفة منافع مثل هذه العملية. وضرورة مساءلة البنى العقلية في حالات كهذه هي ضرورة جلية إلى حد بعيد.

لقد حاولت أن أبيّن، في المثال أعلاه، كيف أن تحليلاً دقيقاً للمستوى الجمالي يمكن أن يتعامل مع ظاهرة التمزق. ونظرية الحداثة كلها تقريباً - من

شكلوفسكي Shklovsky إلى ياوس Jauss، أو كريستيفا Kristeva - قائمة على فكرة مفادها أن الفن الحديث يتميز بالتمزق بوساطة شفرات معينة، وأن الأدبية هي انقطاع عن النزعة الآلية. وطبقاً لهذه النظريات، تتمثل قيمة الأدب الحقيقي بأسره في كونه منحرفاً عن الشفرات الراسخة. وليس غرضي تأييد هذا الافتراض أو رفضه، فنحن تعاملنا مع روايتين ليست (حداثتهما) جلية على الإطلاق، والنتائج الخاصة التي كنت قادراً على استشفافها منهما لا يمكن تعميمها على نصوص حديثة أكثر وعياً بالذات، وهي نصوص يلعب فيها طابعها «المرجعي» دوراً صغيراً. وأنا أعتقد، قبل كل شيء، أننا يجب أن نكون حذرين في عَزْوِ قيمة تامة لأي نوع من الأعمال. وكما يعبر شكلوفسكي عن ذلك: «إن عملاً من الأعمال قد يكون؛(1) نثرياً عند مؤلفه، ويُفهم بوصفه عملاً شعرياً، وقد يكون؛ (2) شعرياً عند مؤلفه، ويُفهم بوصفه عملاً نثرياً»[14] وبعبارة أخرى، يتغير أثر العمل الأدبي طبقاً للزمان والمكان. ومايكل ريفاتير على حق عندما يؤكد أن «الحديث عن صدق نصٍ ما، أو لاصدقه هي مسألة ليست مهمة جداً، فنحن نستطيع أن نفسّره من خلال ملاءمته للنظام اللفظي، ومن خلال البحث في ما إذا كان يمتثلُ لمواضعات الشفرة، أم ينتهكها»[15] ولكن علينا أن لا نوقف التحليل عند هذه النقطة، فملاءمة النص للنظام اللفظي، أو عدم ملاءمته إنما هو جانب واحد من جوانب عملية القراءة. فقَصرُ التحليل على حقل الشفرة اللفظية الضيّق إنما هو إغفال لحقيقة مفادها: إن كل مقترب لهذه الشفرة هو نفسه متشرّب بالميول الأيديولوجية. فمن جهة، نحن لن نجد مطلقاً نصاً بوصفه نصاً، ولن نجد، من جهة أخرى، علاقاتٍ بين النص والمؤلف، وبين النص والواقع. وخلق الحقول المستقلة، التي تأخذ بنظر اعتبارها خصوصية الأسلوبية - كما يتصورها ريفاتير[16] - إنما هو وهم يقود إلى سوء تمثيل للحقيقة الشمولية لعملية القراءة.

---

(14) Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose* (Lausanne, 1973), p. 11.

(15) Michael Riffaterre, "L'Explication des faits littéraires," in Serge Doubrovsky and Tzvetan Todorov, eds., *L'Enseignement de la littérature* (Paris, 1971), p. 335.

(16) See, "L'Explication des faits littéraires."

إن الدراسة التي وصفتها تساعد على تحديد بضعة جوانب من هذه الطبيعة الشمولية. فعن طريق تأسيس حقيقة نماذج الإدراك الأدبي الوطنية يشير بحثنا إلى مخططات ثقافية موحدة مهيمنة تكون فاعليتها ماثلةً في مواقف القراء، الأكثر عمومية، تجاه النص. وقد استُحضرت هذه النماذج طبقاً لمكانة الفرد في أنظمة التراتب وتقسيم العمل في المجتمع. إذن، ليس مفاجئاً أن نكتشف أهمية أنماط معينة من التعليم، سواء فيما يتعلق باستخدام اللغة (وبالنتيجة فيما يتعلق بفعالية القراءة)، أو فيما يتعلق بالتآلف مع إرثٍ أدبيٍ معين يظهر دائما بفاعلية في عملية القراءة. ولكل هذه العوامل مكانها في علم اجتماع المعرفة، وفي علم اجتماع التحولات التي تخضع لها بُنى المعرفة حالما توضع موضع التطبيق.

ولأكنْ أكثرَ تحديداً. يتعيّن على علم اجتماع المعرفة ألاّ يكون مجرد إعادة كتابة لأوهام التواصل، إذ يجب أن يأخذ في اعتباره التراتبية الخاصة لعمليات المعنى عند كل نقطة من نقاط الواقع الاجتماعي. ولن يتغافل مقتربٌ كهذا عن حقيقة مفادها؛ إن الموضوعات الثقافية تُنتَج، ويتم تلقيها، طبقاً للمخططات التي طُورت جماعياً، وليس بوساطة الأفراد، وطبقاً لذلك لا تتجاوز «الشفرةُ» النصَ، ولكنها على العكس تكون نتاج «الرسالة» في اللحظة التي تُظهر فيها الرسالة نفسها في الواقع الاجتماعي. ولن تعود مفاهيم مجردة مثل «الشفرة»، و «الرسالة»، و «المخاطِب»، و «المخاطَب»، ذات معنى عندما تطبّق على الأدب، أو على أي موضوع ثقافي آخر؛ لأن عملية المعنى وحدها، عملية انبثاق المعنى، هي التي تُعطي الموضوع الثقافي، في كل حالة، سماته المميزة.

وأخيراً، يساعد بحثنا على تحديد الكيفية التي يتسنى بها للاّمتوقع، أو المبتكر، أن يلجَ إلى داخل المخططات البنيوية. ويدلّ أثر دائرة القِصَر على أن هناك «ثقباً» في نسيج المعنى، وهو ثقبٌ ينبغي التشديد على أهميته؛ لأن النص قد يقوم من خلاله بتشويش مخطط القرّاء المؤسس قبلاً، ليجعل بذلك بنى التلقي العقلية غير مستقرة. وحاولت أن أوضح أن أثر دائرة القِصَر يحدث متى ما كان من غير المستطاع حلّ تعارض المعاني. وبالفعل، ينشأ نظام اختلال الوظيفة هذا من إخفاقٍ في النسق التنظيمي الذي يميل عادة للسيطرة على الابتكار من

أجل تحويله إلى شيء معروف قبلاً: أي إلى واقع متكرر. ونصل من خلال دراسة هذه الأعراض إلى وصفٍ للعمليات الذي بوساطته تتجدد البنى العقلية على نحو دائم، وتوضع موضع التساؤل. ويلعبُ إدراك الأعمال الجمالية، ومن ثم إدراك وظيفتها الاجتماعية، في هذه العمليات، دوراً مهماً إن لم يكن متميزاً.

ترجمتها عن الفرنسية

بريجيت نافيليه، وسوزان سليمان

ملاحظات عن النص بوصفه قارئاً

جيرالد برنس

إن القراءةَ فعاليةٌ تفترض قبلاً وجود نص (مجموعة من الرموز اللغوية الواضحة بصرياً يمكن استخلاص المعنى منها)، ووجود قارئ (فاعل له القدرة على استخلاص المعنى من ذلك النص)، وتفاعل بين النص فالقارئ، بحيث يكون القارئ قادراً على الإجابة عن بعض التساؤلات التي تدور حول النص. فنص مثل:

1. «أما مسكنا الطابق الثاني، فكان يقيم في أحدهما رجلٌ مسنٌ يُدعى بواريه، ويقيم في الثاني رجلٌ في العقد الرابع من العمر، يلبس شَعراً مستعاراً، ويصبغ لحيته، ويدّعي أنه رجل أعمال، ويُدعى السيد فوتران»[1]

إن نصاً كهذا يوفر إجابةً واحدةً صحيحةً فقط عن السؤال الآتي:

2. كم كان عمر السيد فوتران؟

---

(1) Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (Paris, 1960), pp. 14-15.

سوف أشير لاحقاً إلى أرقام الصفحات داخل المتن. وجميع الترجمات من الفرنسية إلى الإنجليزية هي من ترجمة جيرالد برنس.

ونص مثل:

3. «إنّ من كان يستندُ إلى الكرسي هي فتاةٌ جميلةٌ مفعمَةٌ بالضجيج وضاجةٌ بالضحك، عمرها تسع عشرة سنة أو عشرون»(2)

إن نصاً كهذا يوفر إجابةً صحيحةً عن السؤال الآتي:

4. هل من كان يستند إلى الكرسي فتاة قبيحة؟

ومن يقرأ النصين (1)، و (3) سوف يجيب عن السؤالين (2)، و (4) كالآتي:

5. كان عمر السيد فوتران إحدى وسبعون سنة.

و

6. نعم، كانت فتاةً قبيحة.

إننا، على الأرجح، لن نستنتج أنه كان يقرأ، على التعاقب، (1)، و (3) بطريقة خاصة جداً، بل بالأحرى أنه كان يسيء قراءتهما، أو أنه لم يقرأهما إطلاقاً. وبذلك، يتضح أن النص يقوم، إلى حد معين، بدور دليل فعالية القراءة، أو دور الكابح لها.

ويتضح، أيضاً، أن العديد من النصوص، إن لم يكن كلها، تتيح المجال، مع ذلك، لأكثر من جواب واحد على بعض التساؤلات (المهمة) التي قد تُثار حولها. وإن نصاً قد يتكون، في جزئه الأكبر، من كلمات وجمل تحمل بضع إمكانياتٍ دلاليةً، قليل منها معين فقط، وقد يفضي إلى عدد كبير من الاستنتاجات التي لا يقصي أحدها الآخر، ولا يعتمد أحدها على الآخر بصورة متبادلة، وقد يتيح لضروب مختلفة من الترابطات أن تقوم بين أجزائه المُكوِّنة، وإنه قد يوجَزُ ببضع طرائق، وربما يسلم نفسه لبضعة تأويلات رمزية، وهكذا دواليك. وإذا ما تساءلنا عمّا إذا كانت رواية بؤرة الأفاعي تدور مثلاً:

(2) Alexandre Dumas, *Le Vicomte de Bragelonne* (Lausanne, 1963), 1: 29.

7. إنها تدور حول تحولٍ ما.

8. إنها تدور حول إنسانٍ يبحث عن جمهور.

و

9. إنها تدور حول إنسانٍ يتمتع بمظهر خادع.

وسوف تكون هذه الأجوبةُ أجوبةً مقبولةً، وإذا ما تساءلنا عن دلالات الإيحاء التي يحملها اسم Bonnelly في مسرحية في انتظار غودو:

10. يوحي اسم Bonnelly بـ (طيّب وسوقي bon et lie).

و

11. يوحي اسم Bonnelly بـ (إليا الطيّب bon El).

وستكون كلتا الإجابتين صحيحتين تماماً. وبكلمات أخر، فإن العديد من النصوص، إن لم يكن كلها، تسلم نفسها لكي تُقرأ ببضع طرائق تختلف إحداها عن الأخرى تقريباً، رغم أنها قد تشترك في نقاط كثيرة.

إذا كانت فعالية القراءة (ونتائجها) تعتمد على كون النص مقروءاً، فإنها تعتمد على القارئ أيضاً. وكيما نقرأ نصاً معيناً ـ وبصورة أكثر تحديداً؛ نصاً سردياً معيناً ـ فمن الواضح أنه يجب علينا معرفة لغة ذلك النص، والمعنى اللغوي للكلمات والجمل التي تكوّنه، والشفرة اللسانية التي بموجبها يُظهر نفسه. فأنا لا أستطيع قراءة (1)، و (3) إن لم أكن أفهم (شيئاً) من الإنجليزية، ولا أستطيع قراءة رواية البحث عن الزمن المفقود إن لم أكن أفهم الشيء الكثير من الفرنسية. فقراءة نصٍ سرديٍ، وإثارة تساؤلات مهمة بصدده، والإجابة عن هذه التساؤلات بصيغة صحيحة أو مشروعة، يدلّ ضمناً على أكثر من مجرد معرفة باللغة. فشفرة نصّ كهذا ـ أي مجموعة المعايير والقواعد والقيود التي على وفقها يمكن فك شفرته، وعلى وفقها يكون مفهوماً ومقروءاً ـ هي شيء أبعد عن أن تكون وحدةً متراصةً ومتناغمةً؛ فهي توحد، وتضم، وتنظم بضع شفرات فرعية،

وواحدة منها، فقط، تكون ذات طبيعة لسانية. فلنتأمل ما يأتي:

12. أمالَ برأسه يميناً وشمالاً بضع مرات.

ولكي نجيب على سؤالٍ مثل:

13. ما الذي قصده بإمالة رأسه بهذا الشكل؟

يتعيّن عليّ أن أعرف معنى هذا الفعل. والآن، فإن هذا الفعل يدلّ ضمناً ـ وطبقاً لبعض الشفرات الثقافية ـ على النفي، أو الإستنكار؛ ويدلّ ضمناً ـ وطبقاً لشفرات ثقافية أخرى ـ على الموافقة، أو الاستحسان. لذلك، يعتمد فهمي على الشفرة الثقافية التي أفهم أنها تشكل إطار السرد، تلك الشفرة التي بموجبها تُروى الأفعال، والأحداث، والمواقف عن طريق مجموعة جمل تعني شيئاً ما في سياق ثقافي معين. وعلاوةً على ذلك، عندما أقرأ نصاً سردياً (طويلاً نسبياً)، فإن بوسعي تلخيصه بفضل ما حدده رولان بارت أنه شفرة الأفعال proairetic. فأنا أعرف أيّ الأجزاء المكوّنة للسرد التي قد تُهمل في التلخيص، وأياً منها تلك التي لا تُهمل، وأنا أعرف كيف تُصنف الفعاليات، أو الأحداث المرويّة في فعاليات، أو أحداث أكبر[3] فلنأخذ مثلاً:

14. كانت الساعة الخامسة، وكانت الشمس ساطعةً. وبعد برهة طويلة قام جون بضرب جِم، فرفسه جِم لينطلقا فيما بينهما في العراك، وبعد ذلك سكن عراكهما، وذهبا ليشربا، ويُصبحان أصدقاء من جديد.

وأنا أعرف كيف أختصر هذا النص:

15. كانت هناك معركة بين جون وجِم انتهت بتصالحهما.

وعندما أقرأ نصاً سردياً، فأنا أستطيع، فضلاً عن ذلك، أن أتأمله، أيضاً، طبقاً لما دعاه بارت بشفرة الألغاز code of enigmas، أو الشفرة التّأويلية

(3) بصدد مسألة الشفرات الفرعية، انظر:

Roland Barthes, S/Z (Paris, 1970), pp. 23-28.

وانظر مقالته:

"Analyse textual d'un conte d'Edgar Poe," in *Semiotique narrative et textualle*, Claude Chabrol, ed. (Paris, 1973).

hermeneutic code: فأنا أُنظم السرد بطريقة تقوم فيها بعض أجزائه المكوّنة بدور ألغاز، وبعضها الآخر بدور حلولٍ لهذه الألغاز، أو حلول جزئية، أو مجرد مفاتيح لحلِّ الألغاز. فعلى سبيل المثال:

16. كانت الساعة السابعة، وكان الشاب واقفاً في زاوية مظلمة وقذرة من شارع 42.

في السابعة وخمس دقائق، بدأ المطر يهطل بغزارة. والشاب لم يتحرك. لقد كان جاسوساً، وكان عليه أن يقابل رئيس وكالة المخابرات المركزية C. I. A. في تلك الزاوية عند السابعة وعشر دقائق.

تثير الجملة الثانية من هذا النص مجموعةَ تساؤلات من خلال الإشارة إلى وجود حالات مُلغزة معينة (مَن هذا الشاب؟ ما الذي يفعله في تلك الزاوية المظلمة والقذرة؟)، وتعمل الجملة الرابعة بطريقة مشابهة (لماذا لا يتحرك رغم أنها تمطر بغزارة؟)، وتمثل الجملة الأخيرة الإجابة عن هذه التساؤلات؛ أي حلاً للألغاز. وأخيراً، فعندما أقرأ نصاً سردياً أكون قادراً على إدراك أن بعض أجزائه المكوِّنة تعمل على وفق شفرة رمزية (فهي ما هي عليه وشيء أكبر أيضاً، فهي ترمز إلى شيء أعم و/أو أساسي جداً)، وبتحديد السياق الملائم، فإن وصف رحلة من فرنسا إلى الجزائر قد يمثل مَطلباً روحياً (رواية اللاأخلاقي)، ووصف حديقة قد يستحضر الفردوس (رواية كانديد)، وربما تقوم الإشارات إلى الثلج بدور إشارات إلى شبح مقدس (رواية السقطة). وباختصار، تعتمد فعالية القراءة، إلى حد معين، على الطريقة التي يستخدم فيها القارئ الشفرات المتنوعة التي يُزوّد بها لفك، وتأويل، النص المقروء[4].

وبطبيعة الحال، فإن قارئاً معيناً قد يكون متعباً جداً، أو غير متعب على

(4) من الواضح، أن إحصائي للشفرات المتنوعة، بما فيها الشفرات الفرعية، التي تكوّن الشفرة السردية هو إحصاء غير كامل. فعلى سبيل المثال، كلما كنت أقرأ، فإنني قد ألوذ بشفرة ما أو بشخصيات معينة من أجل تنظيم السرد الذي يدور حول الأبطال، والأبطال الزائفين، والأشرار، والمعاونين، وما إلى ذلك.

الإطلاق؛ في ريعان الشباب أو هرماً؛ في حالة جيدة أو سيئة؛ وقد يتمتع بذاكرة خصبة جداً أو واهية جداً؛ أو قد تكون قابلياته واسعةً أو محدودةً على الشرود الذهني؛ ودرجة انتباهه عالية أو منخفضة؛ وقد يكون قارئاً أكثر أو أقل خبرة؛ وربما يقرأ النص للمرة الأولى، أو الثانية، أو العاشرة؛ وربما يجد نفسه أكثر أو أقل تآلفاً مع الجمل والحالات القائمة في النص؛ وربما يقرأ لغرض التسلية، أو يقرأ لتنفيذ واجب؛ وربما يتكشف عن اهتمام خاص باللغة، أو بالحبكة، أو بالشخصيات، أو برمزية النص؛ وربما يكون مؤمناً بمجموعة من المعتقدات أو أخرى؛ وما إلى ذلك. وبكلمات أخر، فإن حالته الفسلجية، والنفسية، وظرفه الاجتماعي، ونزعاته المسبقة، ومشاعره، وحاجاته قد تكون متنوعة إلى حد كبير، وكذلك فإن قراءته، ومعرفته، واهتماماته، وأهدافه تحدد إلى حدّ معين المواضعات، والافتراضات، والافتراضات المسبقة التي يعدها أساس النص، وضروب الترابطات التي يُعنى بإقامتها على نحو خاص، والتساؤلات التي يثيرها، والأجوبة التي يقدمها لها.

إن تنوع التأويلات التي يسلم النص نفسه لها، وتنوع استجابات القارئ لذلك النص، تفضي إلى عدد كبير وغير محدود من القراءات الممكنة. وكثير من النصوص السردية تقدم، جزئياً، إحدى هذه القراءات الممكنة. فالنص ينجز بعض عمليات القراءة التي تتعلق بطبيعة أجزائه المكوِّنة، ومعناها، ودورها، وملاءمتها[5] فهو يقوم بدور نص يقرأ نفسه من خلال التعليق، صراحةً وبصورة مباشرة، على الأجزاء المكوِّنة التي تعدّ بمثابة وحدات في واحدة من الشفرات المذكورة آنفاً[6].

(5) أحياناً، يسأل النص تلك التساؤلات. ففي رواية مارسيل بروست البحث عن الزمن المفقود، مثلاً، ثمة لذة فاتنة تجتاح حواس مارسيل عندما يتذوق حلوى صغيرة منقعة بالشاي، ويثير تساؤلات تتعلق بهذه الحادثة الاستثنائية: «من أين يمكن أن تأتي لي هذه المتعة الغامرة؟. من أين أتت؟ ماذا كانت تعني؟ كيف يتسنى لي انتهازها وتحديدها؟» .(Paris, [1954], p. 1; 45)

(6) قارن مقالتي:

= "Remarques sur les singes métanarratifs," *Degrés*, nos. 11-12 (1977).

وغالباً ما يحتوي نص سردي ما على فقرات توفر تعليقاً لسانياً واصفاً على بعض الكلمات والعبارات التي يتألف منها النص. فهو قد يعرّف، مثلاً، لفظة غريبة، أو عبارة تقنية، أو تعبيراً عامياً. وهكذا، يكتب الراوي في رواية يوجين غرانديه لبلزلك: «والفريبة frippe في [مدينة] أنجو Anjou كلمةٌ عاميةٌ تعني ما يصحب الخبز اعتباراً من الزبدة التي يُطلى بها - وهي الفريبة العادية - حتى مربيات الخوخ، وهي أميز الفريبات»[7]، وفي رواية الأب غوريو ثمة كلمات تخص شعار اللصوص توضح بالتفصيل: «أن السوربون sorbonne، والترونش tronche هما كلمتان من كلمات اللصوص الحيوية، وقد تمّ ابتكارهما؛ لأنهم كانوا أول من أحس بالحاجة الماسّة للنظر إلى رأس الإنسان من زاويتي نظر: فالسوربون هو رأس الإنسان الحي؛ عقله وحكمته. والترونش كلمة احتقار تعبر عن لا جدوى الرأس بعد فصله عن الجسد» (ص، 32). وبعبارة أخرى، كأنّ النصَّ أجاب عن تساؤلات من قبيل:

17. ما الذي تدلّ عليه كلمة فريبة frippe؟

أو

18. ما معنى كلمتي سوربون و ترونش؟

وفي بعض الأحيان، يُترجم مصطلحٌ أجنبي إلى لغة النص الرئيسة كما في رواية الشمس تشرق مرةً أخرى: «كنت قد حجزتُ ستة مقاعد لكل مصارَعات الثيران. ثلاثةٌ منها كانت مقاعد حواجز في الصف الأول على جانب الحلبة، وثلاثة أخرى كانت مقاعد فوق البوابات، وهي مقاعد ذات ظهور خشبية، في منتصف المسافة من المدرج»[8] ويوضح النص، أحياناً، معنى كلمة مختصرة، ؛

= فالاهتمام النصي بالقراءة تظهره، أيضاً، الشخصيات الروائية الكثيرة التي تُصوّر كقراء، وتُظهره الأوصاف التفصيلية تقريباً للمروي عليهم، تلك الأوصاف التي توفرها الكثير من النصوص السردية. وبخصوص المروي غليهم، أنظر مقالتي:

" Introduction à l'étude du narrataire," *Poétique*, no. 14 (1973), 178-96.

(7) Balzac, *Eugénie Grandet*, (Paris, 1961), p. 76.

(8) Ernest Hemnigway, *The Sun Also Rises, in The Hemnigway Reader* (New = York, 1953), p. 217.

ففي رواية الإنسان اللامرئي Invisible Man يكتب الراوي: «إذا ضربت موعداً مع أحدهم، فإنك لن تستطيع أن تأتي «بهم .c.p (الناس الملونين coloured people) في وقت أقرب من هذا»[9] وربما يعلق نص سردي ما على ملاءمة كلمة معينة: «مع أول نظرة ألقيتها على البناء، اجتاحني شعور كئيب لا يطاق؛ لأن هذا الشعور لم يخفف من غلوائه ذلك الإحساس شبه اللذيذ ـ لشاعريته ورقته ـ الذي يَستقبلُ به الذهن، في العادة، أعبس ما في الطبيعة من صور مدهشة أو مهيبة»[10] وربما يحدد السرد دلالات إيحاء كلمة اعتيادية: «كان الملاحظون ـ هؤلاء الناس الذين يحرصون على أن يعرفوا من أي متجرٍ تشتري شمعداناتك، أو الذين يسألونك عن ثمن الإيجار عندما تبدو لهم شقتك جميلة. .»[11] أو إن السرد يعبر، مرة أخرى، عمّا يشير إليه ضمير معين: «أود أن أذكر أنه إذا ما كان عليه he أن يستهلّ (والضمير he يعني أي نبيل مهم) موضوعاً للحديث فسوف أبتسم له وأوافقه» (الإنسان اللامرئي، ص؛ 120). وأخيراً، غالباً ما يعرّف النص أسماء الأعلام المتنوعة الواردة فيه. وفي الحقيقة، يكثر هذا النوع من التعريفات حتى في النصوص السردية التي ترغب عن تقديم توضيحات أو تفسيرات. وهكذا، نجد في صفحات قليلة من رواية «قلب بسيط»: «روبلين مزارع من جيفوسيه ليبارد مزارع من توكوه الماركيز دي غريمانفيل أحد أعمامها جويو عامل فقير شرير في دار البلدية»[12]

فإذا كان النص السردي يقوم، غالباً، كما لو أنه كان يقدم معطيات لسانية، فإنه يقوم، أيضاً، مراراً وتكراراً بدورٍ يشبه دور القارئ في تنظيم قراءته بموجب

= والإحالات اللاحقة على أرقام الصفحات سأشير إليها في المتن.

(9) Ralph Ellison, *Invisible Man*, (New York: Vintage paperback, 1972), p. 125.
والإحالات اللاحقة على أرقام الصفحات سأشير إليها في المتن.

(10) Poe, " The Fall of the House of Usher," in *The Works of Edgar Allan Poe* (New York, 1904), 6: 83.

(11) Balzac, " Sarrasin," in *La Comédie Humaine* (Paris, 1950), 6: 88.
والإحالات اللاحقة على أرقام الصفحات سأشير إليها في المتن.

(12) Gustave Flaubert, *Troits Contes* (Paris, 1969), pp. 12, 13, and 14.

شفرات لالسانية، ويجيب عن تساؤلات تتعلق بالمعنى والوظيفة الثقافيين والمتصلين بالأفعال، أو تتعلق بالمعنى والوظيفة التأويليين، أو الرمزيين للحوادث والحالات المتنوعة التي يرويها. ولنتأمل ما يأتي على سبيل المثال:

19.كانت لديه قمرة خاصة به، الشيء الذي يعني أنه كان قد بلغ سن الرشد.

20.كان يرتدي سترة صفراء، الشيء الذي يعني أنه كان رجلاً نبيلاً.

ولكنّ النص لا يجيب، في أي من الحالتين، عن التساؤلات التي تدور حول الطبيعة اللسانية للكلمات والجمل التي تكوّنه، ولا عن دلالتها. وعلى أية حال، يعبّر النص، صراحةً، في كلتا الحالتين، عن معنى حالة الأشياء الماثلة بموجب شفرة اجتماعية ـ ثقافية؛ وبكلمات أخرى، فإنه يجيب، بشكل خاص، عن التساؤلات بالشكل الآتي:

21. كانت لديه قمرة خاصة به. ما معنى هذا (طبقاً لشفرة اجتماعية ثقافية مناسبة)؟

و

22. كان يرتدي سترة صفراء. ما معنى هذا (طبقاً لشفرة اجتماعية ثقافية مناسبة)؟

وبسرده لأية مجموعة من الحوادث، أو الحالات، إنما يعلق النص بذلك مباشرة على عمله بوصفه وحدةً في مجموعة معينة من القواعد والقيود الثقافية. ويستطيع النص، أيضاً، أن يحدد موقع تلك الوحدة بموجب شفرة الأفعال ليدلّ على أنها تمثل ـ أو لا تمثل ـ جزءاً متمماً للحبكة، وليبيّن أنها تنتمي إلى حبكة أو أخرى، أو ليشير إلى كيفية تلخيصها؛ فعنوانات الفصل أو المقطع، مثلاً، تدلّ، في الأقل، على أحد معاني مجموعة الحوادث التي تجري في السرد، أو، مرة أخرى، أن مجاميع أسماء الإشارة تشير إلى سلسلة من الجمل أو المقاطع في الوقت الذي تلخصها لنا كما في:

23. جون ضرب جِم، فرفسه جِم، فانطلقا فيما بينهما في العراك، وانتهى عراكهما بعد ثوان قليلة.

أو

24. كان جوساك Jussac ـ كما قيل آنذاك ـ نداً جيداً، وله ممارسة واسعة، ومع ذلك فإنه يحتاج إلى تجميع كل مهارته للدفاع عن نفسه ضد خصمه الذي كان نشيطاً وفعالاً، ومنحرفاً في كل لحظة عن القواعد المَرعية، ويهاجمه من جميع الجهات في وقت واحد، ومع ذلك فإنه يقوم بحركة متفادية مثل رجل يهتم بجلده كثيراً.

وفي الأخير استنفد هذا النزاع صبر جوساك(13)

علاوة على ذلك، يقوم النص السردي بتحديد البُعد التأويلي لأحد أجزائه المكوِّنة، مقرراً أنه يعمل كلغز، أو كمفتاح لحل ذلك اللغز، أو كمفتاح لغزٍ خادع، وما إلى ذلك. فلنتأمل المقاطع السردية الآتية:

25. تروّضت جوان تحت نير جون كثيراً جداً.

26. تروّضت جوان تحت نير جون كثيراً جداً. وهذا كان سراً.

ربما ينظر قارئ العبارة (25)، وربما لا ينظر، إلى سلوك جوان بوصفه سلوكاً مكتنفاً بالأسرار، وبذلك فربما يبحث ـ وربما لا يبحث ـ عن تفسيرات للسر فيما تبقى من السرد. وفي العبارة (26) يؤوِّل النص، من جهة أخرى، سلوك جوان بوصفه سلوكاً يكوِّن لغزاً على نحو لا لبس فيه، فالنص يَقرأ ما يُروى في العبارة (25) طبقاً لشفرة تأويلية. وأخيراً، ربما يقدم نص سردي، بطبيعة الحال، قراءةً رمزيةً لأجزائه المكوِّنة؛ ففي قصة «سارازين»، مثلاً، وبعد وصفٍ تفصيلي لصحبة رجل مسنّ بشع لشابة فاتنة، نجد الراوي يعلن بقوة:

(13) Alexander Dumas, *Les Trois Mousquetaires* (Lausanne, 1962), 1: 106.
ولاحظ أن مجاميع أسماء الإشارة تشير غالباً إلى القوة اللاتعبيرية لتعبيرات مثل: ("This promise ... "، "This threat ..."، و"This request ...").

«أوه لقد كانت المسألة في الحقيقة مسألةَ حياةٍ أو موت» (ص، 82)[14]. وباختصار، قد يتشكل نص سردي، جزئياً، من خلال ناتج عمليات قراءة متنوعة يجريها على نفسه.

لاحظ أن الفقرات الموجودة في نص سردي ما، تلك الفقرات التي أرى أنها تقوم بدور قارئ يقرأ، والتي قد تُدعى «فواصل القراءة» reading interludes هي فقرات تُبنى، صراحةً، على فقرات أخرى تعدّ وحداتٍ في شفرة سردية فرعية، وتقدم أجوبةً مباشرة عن تساؤلات من قبيل:

27. ما الذي تعنيه الفقرة X في الشفرة (اللسانية، أو شفرة الأفعال، أو الشفرة التأويلية) التي طبقاً لها يمكن للنص السردي أن يُقرأ؟

أو

28. كيف تعمل الفقرة X في الشفرة (اللسانية، وشفرة الأفعال، والشفرة التأويلية) التي طبقاً لها يمكن للنص السردي أن يُقرأ؟

وبناءاً على ذلك، تختلف فواصل القراءة عن كثير من الفقرات الموجودة في نص سردي ما يشير، ويعلق ضمناً أو صراحةً، على معنى الفقرات الأخرى أو وظيفتها. فلنتأمل على سبيل المثال ما يأتي: «أخرجتُ برقيةً من المحفظة الجلدية لكُم Por ustedes؟ نظرتُ إلى البرقية، كان العنوان باريس، بورجويت. نعم، إنها لنا». (الشمس تشرق مرةً أخرى؛ ص، 217). ومن الواضح أن التعبير «نعم، إنها لنا» هو جواب للسؤال «لكُم؟ por ustedes»، ويمكن أن يُستنتج، إذن، أن التعبير الأخير يعني شيئاً ما مثل: «هل هي لك؟». ولكن التعبير «نعم، إنها لنا» لا يُعزى لـ «por ustedes؟»، وهو ليس جواباً مباشراً عن سؤال من قبيل «ما الذي تعنيه Por ustedes؟ في الشفرة اللسانية المستخدمة؟».

(14) لاحظ أن نصاً ما قد يُنجزُ أيضاً عمليات قراءة بموجب شفرة الشخصيات، أو شفرة بلاغية، أو شفرة موضوعاتية، وهكذا. وبذلك، فقد يشير السرد إلى شخصية ما كـ«بطلنا»، أو كـ«شخصيتنا الرئيسة».

ولاحظ، أيضاً، أن فواصل القراءة تكوّن نمطاً مميزاً لما يسمى غالباً بالتعليق. قارن، مثلاً، (19)، أو (20)، أو (24) بأنماط التعليق الأخرى كتلك التي نجدها في:

29. «كانت السيدة فوكه، كجميع أصحاب العقول الضيّقة، قد اعتادت على ألاّ تخرج من حلقة الأحداث الجارية حولها، ولا أن تُكلف نفسها عناء البحث عن أسبابها الخفية» (الأب غوريو؛ ص، 211).

30. «لقد قلنا للتوّ إنه في اليوم الذي مات فيه المصري ورئيس الشمامسة، لم يكن كوازيمودو موجوداً في نوتردام»(15)

و

31. «إن فكرة الدوام، فكرة الخلود الأرضي، هي التي تضفي مثل هذه الأهمية السرية على صورنا. فلم يكن والتر وإلينور غافلين عن ذلك الشعور، وغذّا الخطى إلى غرفة الرسام»(16)

ما من جزء في (29)، أو (30)، أو (31) يُعزى، صراحة، إلى فقرة ما تعدّ وحدةً في شفرة سردية فرعية، وما من جزء يجيب مباشرة عن التساؤلات في (27)، أو (28).

وأخيراً، فلتلاحظ أنه إذا قَرأَ النصُ فقرةً معينةً بطريقة ما فهذا لا يعني أن قارئاً آخر سوف يقرأ تلك الفقرة بالطريقة نفسها تماماً. فمثلاً:

32. كانوا يأكلون الغومبو gumbo (وهو طبق سباكيتي مشهور في السويد).

فأنا قد لا أؤوّل كلمة gumbo بمثل ما يؤوّلها النص، وقد أنظر إلى الجملة (32) بوصفها نكتة. وعلى الشاكلة نفسها ربما ينظر النص إلى فقرة ما من وجهة نظر الأفعال، في حين ينظر إليها قارئ آخر من وجهة نظر تأويلية، أو قد

---

(15) Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Paris, 1975), p. 498.

(16) Nathaniel Hawthorne, " The Prophetic Pictures," in *The Complete Short Stories of Nathaniel Hathorne* (New York, 1959), p. 93-94.

يقترح النص قراءةً واحدةً من بين بضعة قراءات رمزية ممكنة، أو أنه قد يلخص سلسلة من الحوادث بطريقة واحدة من الطرائق الكثيرة المقبولة. وعلى الرغم من كل شيء، فالقراء يختلفون، والنص يفضي بنفسه غالباً إلى قراءات متنوعة.

تتمتع فواصل القراءة المبعثرة في نص ما بوظائف متنوعة، ولا تنفرد هذه الفواصل بتلك الوظائف ضرورةً. فهي قد تقوم، مثلاً، بإضفاء إيقاع معين على السرد من خلال الإبطاء المنتظم في السرعة التي تُستهلّ بها الحوادث والحالات؛ فمن الواضح أنها لا توفر معلوماتٍ ضافية عندما تقوم بتشكيل تأويل معين لمعلومات قديمة. وعلاوة على ذلك، فإنها قد تؤدي دورَ وسيلة مُكوِّنة للشخصيات مادام الراوي لا يقدمها دائما وبشكل واضح، وإنما قد تستهلّها شخصية ما في سياق حوار، مثلاً، أو في سياق رسالة إلى شخصية أخرى. وجليٌّ، مثلاً، أن الشخصية التي تحدد مصطلحاً تقنياً، أو تعبيراً غريباً، أو التي توضح موقع سلسلة من الحوادث بموجب شفرة تأويلية، أو التي تدلّ على البعد الرمزي لحالة معينة؛ هي شخصية مختلفة عن تلك الشخصيات التي لم تنجز أفعالاً مشابهة. وتساعد فواصل القراءة، أيضاً، على تحديد الراوي وعلاقته بالمروي عليه. ويساهم عدد عمليات القراءة، ونوعها، وتعقدها ـ تلك العمليات التي ينجزها الراوي ـ في عملية خلقهِ للشخصيات، مثل أن تكون شخصيةً متحذلقةً أو متواضعةً، ذليلةً أو متعاطفةً، ماكرةً أو صريحةً، وما إلى ذلك. وتساعد عمليات القراءة، فضلاً عن ذلك، على تخطيط الطريقة التي ينظر بها الراوي إلى الجمهور الذي يخاطبه، وتبيّن ما إذا كان يحترمه؛ فيتخذ منه موقفاً ودياً، أم أنه ينظر إلى نفسه على أنه متفوقٌ إلى درجة غير محددة، أم أنه يشعر بحاجة الجمهور الماسة إلى تعبيرات معينة مُفسَّرة ـ وإن كانت تفسيرات اعتيادية ـ وحاجته إلى توضيح ممكنات رمزية معينة، وما إذا كان الراوي يعتقد بأن الجمهور يرغب في ملخصات دورية لما قُدِّم، ويرغب في تذكيرات دورية إلى ما يجبُ أن يكون حلاً للألغاز وللمفاتيح التي قد تسمح بحلّ تلك الألغاز. وأخيراً، قد يدلُّ توزيع فواصل القراءة على تغيّر في موقف الراوي من المروي عليه، فإذا ما كفّ عن تكوين عبارات لسانية واصفة بعد تكررها، مثلاً، فمردّ ذلك إلى أنه

أصبح يُدرك بأن المروي عليه قادرٌ على الاستمرار من دونها بشكل تام.

وعلى أية حال، فقد تكون فواصل القراءة أهم شيء لكونها مؤشراً على الموقف الذي يتخذه السرد بصدد قابليته الخاصة على التواصل والقراءة، ولكونها إلماعةً إلى الكيفية التي ينبغي، بشكل واضح، أن تُقرأ بحسبها، ولكونها تلميحاً لنوعٍ من البرامج تعده نافعاً لحل شفرتها، ولكونه عاملاً يحدد، إلى حد معين، الاستجابة التي يبديها القارئ من أي شيء آخر غيرها.

والحضور نفسه لهذه الفواصل في نص ما يؤكد حقيقة أن أجزاء ذلك النص هي، في الأقل، قابلة على القراءة بطرائق مباشرة (فأنت تستطيع أن تقرأ هذه الفقرة طبقاً لشفرة الأفعال، ويمكنك أن تقرأ هذه الفقرة الأخرى طبقاً لشفرة تأويلية، وفقرة ثالثة لا يصعب تأويلها شريطة أن تعرف الشفرة اللسانية جيداً، وبقدر تعلق الأمر بهذه فإن الأمرَ بسيط جداً عندما تؤوِّل في أثناء تدفق سطور رمزية). وظهورها معادل لظهور نص (متشظٍّ) في النص، ومكوِّن للغة أخرى في لغة النص، ومؤسس (لبعض) النظائر التناصية لحالة التواصل. ومادامت فواصل القراءة تؤدي دور مفكك لفقرات متنوعة ويمكنها أن تقوم، بحد ذاتها، بدور بدائل جزئية عنها، فإنها تقوم بتعيين الافتراضات التي يكوِّنها النص بوصفه قارئاً، والافتراضات المسبّقة لذلك النص، واتفاقيات عملية تفكيك الشفرة التي يصادق عليها النص. وبعبارةأخرى، فإنها توضح مقدمات قابلية التواصل النصي (إذا ما قرأتني بموجب شفرة تأويلية، فسوف ترى كيف يأخذ كل شيء مكانه، وإذا ما أوّلتني بموجب شفرة رمزية، فسوف تفهم بأنني أقول أشياء أكثر بكثير مما يبدو عليَّ أنني أقوله، وسوف أُلخّص لك سلسلة الحوادث هذه، ولكن يتعيّن عليك أنت أن تلخص حوادث أخرى).

وتنزع فواصل القراءة، على نحو خاص، إلى التشديد على جوانب معينة من هوية نص معين. وتخضع الفقرات بأنواعها إلى تعليق واصف، ويتبين أنها ذات قواسم مشتركة، وتكشف أنواع شفرة القراءة ـ التي غالباً ما تشرع بالعمل ـ عن المضمون المعلن للنص دائماً. وتدلّ فواصل القراءة على نوع من النصوص يتشوف نصٌ ما (ظاهرياً) إلى أن يكونه. وهي تشير إلى أكثر مما يرغب النص في

الإقرار به، إلى شيء يَعدُّ النصُّ (كما يبدو) عمليةَ فهمه أمراً مهماً، وتشير إلى الكيفية التي يودّ النص لو يُقرأُ فيها. والنص السردي الذي يحدد وظائف تأويلية واضحة إنما هو، بطبيعة الحال، نص يختلف عن النص السردي الذي لا يحددها. وعلى نحو شبيه بذلك، يختلف النص السردي، الذي يفضل قراءات تتعلق بأفعال الشخصيات، عن ذلك النص الذي يتكشف عن شغفٍ بالقراءات الرمزية. وفي الحقيقة، فإن أصنافاً معينةً من النصوص السردية، وأجناساً أدبية، وأجناساً أدبية فرعية، تتميز باستخدامها الواسع لنوع واحد من تعليقات القراءة بحيث يستطيع نص ما أن يحدد نفسه بوصفه عضواً في صنفٍ معين من خلال اللجوء المتكرر إلى نمط من القراءة يفضله ذلك الصنف. والقصة البوليسية الكلاسيكية مثال بارز على ذلك. فهذا النوع من القصص يُعرف بوصفه نوعاً يكون فيه التعليق التأويلي الواصف مهيمناً على نحو خاص؛ فأجزاؤه المكوّنة تؤكد أن هناك ألغازاً معينةً ينبغي حلّها، وتصوغ أجزاءٌ أخرى، صراحةً، تلك الألغاز (من هو؟ ما هو؟ كيف هو؟)؛ وتُعيِّنُ أجزاءٌ أخرى بوضوح بوصفها أجزاءً مكوّنة لحل ما ومساهمةً فيه، أو أنها تمثل عائقاً يقوم أمامه. ففي أعمال أجاثا كريستي Agatha Christie، أو دوروثي سايرز Dorothy Sayers، أو جون دكسن كار John Dickson Carr، مثلاً، يقوم الراوي غالباً بتعيين قوائم (جزئية) من الألغاز المتنوعة ينبغي على رجل البوليس أن يحلها، ويعيِّن الراوي، أيضاً، قائمةً بمفاتيح مختلفة لحل الألغاز سوف تساعده على إنجاح مهمته. أما بالنسبة لعبقرية البطل، فإنها تكمن في صياغة ألغاز لا يفكر أحدٌ آخر في صياغة - أو إيجاد - حلول لها؛ ففي حين يحاول زملاؤه أن يفهموا كيف أُخفيَت الجثة، أو كيف سُرق السلاح يتساءل هيرشل بويروت مع نفسه عن سبب عدم اختفاء الوشاح الحريري، وينجح في إيجاد حلٍ يقوده إلى الحل الرئيس. وتمثل القصة البوليسية إثارةً لبُعدٍ تأويلي واصف، وإن أي نص يعطي - على مستوى واحد في الأقل - أهميةً لعملية فك الشفرة بموجب شفرة تأويلية، إنما هو نص يقدم نفسه بوصفه قصةً بوليسية.

ومن خلال توضيح المقدمات التي يقوم عليها نص ما عبر اقتراح تعريف

جزئي لطبيعته، وعزو وظيفة معينة، أو معنى، أو أهمية لفقرة أو أخرى، فإن الأمثلة النصية على عملية فك الشفرة لا يسعها إلاّ أن تؤثر، بصورة حاسمة، على قراءة أي قارئ واستجابته. فهي قد تساعده، من جهة أولى، من خلال تزويده بمجموعة من التوجيهات لكي يتبعها، وبمجموعة من القيود عليه أن يأخذها بالحسبان، ومن خلال إنجاز جزء من عمله. وكما حاولت أن أبيّن، فإن قراءة نص سردي ما تدلّ ضمناً على أنها تقوم بتنظيم النص وتأويله بموجب شفرات فرعية معقدة تقريباً، وعلى القارئ أن يحدد، مراراً، الدلالات الإيحائية لفقرة معينة، والأبعاد الرمزية لحادثة معينة، والوظيفة التأويلية لموقفٍ معين، وما إلى ذلك. وتزوده فواصل القراءة بمجموعة خاصة من الدلالات الإيحائية، فهي تقوم بجعل بعض الأبعاد الرمزية صريحةً، وتحدد المكانة التأويلية لبعض الحالات. وباختصار، فإنها ربما تأخذ بنظر الاعتبار بقية نقاط الوقف، إذا جاز التعبير، وربما تُيسّر الفهم. ومن جهة أخرى، فإنها عوضاً عن القيام بتسهيل عملية القراءة تُعيقها أحياناً. والقراءات التي ينجزها راوٍ جاهل، أو راوٍ لا هدف له قد تكون قراءات سيئة، وعلى الرغم من أنها تُقدم بصورة مقنعة تماماً، فإنها تكون غير وافية، وتضع القارئ على الطريق الخطأ. والتصريح بأن حادثة ما تهيّىء حلاً لسرٍ ما في حين أنها لا تفعل ذلك، والتصريح كذلك بأن حالة ما تقوم بدور لغز في حين أنها ليست لغزاً على الإطلاق، إنما هما شيئان مكافئان لعملية خداع القارئ. وربما تناقض فواصل القراءة إحداها الأخرى لتدلّ على افتراضات متعارضة، وتفضي إلى نتائج متعاكسة، وبذلك تنضاف إلى صعوبات القارئ في أثناء محاولته معالجة معطيات النص. وأخيراً، فإنها قد توفر تعريفاً بالنص الذي هو، على الأفضل، نص سطحي أو من دون أساس؛ فهي تشدِّد، مثلاً، على بُعد أفعال شخصياته في حين أن عملية فك شفرةٍ رمزيةٍ تتكشف عن أنها العملية الأكثر خصباً وأهميةً. وفي هذه الحالة، فبدلاً من أن نقوم بدور القراء نؤدي دور القراء المضادين.

وبطبيعة الحال، سواء أكان المقصود منها أن تكون في عداد أنصار القارئ أم أعدائه، وسواء تظهر فعلاً عمليات مقبولة لتفكيك الشفرة أم عمليات غير

مقبولة، وسواء أن تقوم بتعيين قوة النص الرئيسة أم لا تقوم بذلك، فإن أثرها الأساسي يعتمد على طبيعة القارئ الذي توجهه هذه الفواصل وتعمل على تقييده، وعلى ذلك فإنها تتغير من قارئ إلى آخر. ومع ذلك، فإن هناك قراءً يصعب خداعهم أكثر من قراء آخرين، فمنهم من يكونوا بحاجة ماسة إلى تعليقات لسانية واصفة في حين لا يحتاج آخرون إلى ذلك، ومنهم من يجدون أنفسهم على اتفاق دائم مع القراءات التي يرشحها النص في حين يكون آخرون على خلافٍ معها، ومنهم من يرغب في أن يُرشده مُرشدٌ معينٍ في حين أن آخرين يقاومون ذلك. والقراء المتمرسون على قراءة النصوص البوليسية، مثلاً، لن يقبلوا، ضرورةً، بالقيمة المباشرة للنظرات التأويلية التي توفرها مثل هذه القصص، وسوف تختلف استجابة قارئ رواية صومعة بارما لستندال استناداً إلى معرفته اللغة الإيطالية من عدمها، فالترجمات العديدة للعبارات الإيطالية التي يقدمها النص قد تنهكه، أو تضحكه، أو تعيد طمأنته. وباختصار، تحدد فواصل القراءة، جزئياً، المسافة بين نصٍ معين وقارئ معين، وتلعب دوراً مهماً، ولكن متغيّراً أبداً، في الطريقة التي يُتلقى فيها النص في كل مرة يُقرأ فيها.

«ما لهيكوبة عندنا؟(*)»: تجربة الجمهور لعملية اقتباس النصوص الأدبية

بيتر جي. رابينوفتز

تصنيف

حين يختار لوكاش فوس Lukas Foss إسم («البضائع المسروقة Phorion»، أو "Stolen Goods") عنواناً للحنه الفنطازي الهلوسي من مقدمة موسيقية لباخ Bach، فإنه لا يلخص، ببراعة، نوعاً فرعياً متضخماً من الموسيقى المعاصرة حسب، بل يلخص اتجاهاً رئيساً في الأدب والسينما كذلك. فنحن نعيش في عصر دورةٍ فنيةٍ متكررة artistic recycling: فهذا آلان روب غرييه يقتبس في روايته المماحي Les Gommes من قصة أوديب Oedipus، ويقوم توم ستوبارد في مسرحيته روزنكرانتز وجلدنسترن ميتان Rosencrantz and Guildenstern Are Dead باقتباس فقرات من مسرحية هاملت، في حين تأخذ مسرحيته الأخرى دُعابات Travesties من رواية جيمس جويس عوليس Ulyses (التي هي نفسها تستند إلى هوميروس) ومن عمل أوسكار وايلد The Importance of Being Earnest مادةً

(*) يقتبس المؤلف عبارة هاملت وهو يتكلم إلى نفسه: «ما لهيكوبة عنده...». مسرحية هاملت ـ تأليف وليم شكسبير ـ ترجمة؛ جبرا إبراهيم جبرا ـ الفصل الثاني، المشهد الثاني. (المترجمان)

أساسيةً. وقام بيتر ماكسويل ديفيز Peter Maxwell Davies، وهو هارتويل Hugh Hartwell، وجورج روشبيرغ George Rochberg، وكارل هاينز ستوكهاوزن Karlheinz Stockhausen بطرائقهم المختلفة بـ«إعادة تأليف recomposed» قطعٍ موسيقيةٍ مبكرةٍ.

وبطبيعة الحال، يشعر الفنانون، دائماً، بالحرية في نَهبِ المصادر المبكرة. ومع ذلك، فإنه ما من عصرين يشهدان عمليات النهب بالأسلوب نفسه، وبالنتيجة فإن المصطلحية التي طُوِّرتْ لأغراض هذه الممارسات في أعمال الفن الأقدم غير وافية في وصف الإجراءات المعاصرة. فمصطلحات، مثل: المحاكاة الساخرة (الباروديا) Parody، والمُلحة burlesque، وملحمي ساخر mock-heroic، والتهكم spoof، والدُعابة travesty؛ هي مصطلحات غامضة لا لكونها عُرِّفت بصورة متباينة فقط، بل لأن تلك التعريفات، علاوة على ذلك، غالباً ما تعتمد على التمييزات المقبولة بين الأسلوب الرفيع والوضيع، وبين الموضوعات الجادة والتافهة؛ وهي تمييزات يصعب تطبيقها على المحدثين مثل جون بارث John Barth، ولوسيانو بيريو Luciano Berio. فمصطلحا هرمان ماير Herman Meyer وهما: «الاقتباس borrowing»، و«الاقتطاف quotation»[1] - أو كلمات مثل تنويه citation، وإلماع allusion - يتجنبان تلك الصعوبات بتقنياتٍ تمييزيةٍ طبقاً للدقة، أو الصراحة، التي تتمتع بها عملية تضمين النصوص. ولكنهما مصطلحان لا يميّزان تلك النماذج المستخدمة، وبذلك فإنها لا تخبرنا إلاّ بالقليل عن النتائج التي تُسفر عنها[2]. أما ما يخص مصطلح التناص[3] intertextuality - ذلك المصطلح المعاصر جداً والشائع باطراد - فإنه يتضمّن الاقتباس الأدبي، ولكنه

(1) Meyer, *The Poetics of Quotation in the Eyropean Novel,* trans. Theodore and Yetta Ziolkowski (Princeton, 1968), pp. 6-8.

(2) Jean Weisgerber, "The Use of Quotations in Recent Literature," *Comparative Literature* 22, no. 1 (1970), 36-45.

(3) انظر تعريف جوليا كريستيفا في:
Semiotike: Recherches pour une Sémanalyse (Paris, 1969), p. 255.

يغطي، أيضاً، ظواهر لسانية أخرى مثل «الرواية المتعددة الأصوات[4] polyphonic novel» التي لا تستخدم الاقتباس الأدبي بحد ذاته. ولذلك، فإن هذا المصطلح غير ضروري تماماً للحقل الذي نتوجه إليه هنا[5]

وبالنتيجة، نحن لا نمتلك مصطلحات دقيقة للكثير من أعمالنا الحديثة. فما الذي فعله روب غرييه لـ «أوديب» بالضبط؟ والنقاد يلفّهم الغموض بصدد هذا السؤال؛ فرواية المماحي هي «ضربٌ من ضروب المحاكاة الساخرة لقصة أوديب»[6]، وإنها «مسبوكةٌ على غرار أسطورة أوديب»[7]، وإنها «تبعث موضوعة أوديب»[8] ومادام هناك غموض مشابه ينتاب أوصاف هاملت الحديث، كما يراه ستوبارد، فإن الإجراءات المختلفة جذرياً لهذين المؤلفين [غرييه، و ستوبارد] يؤول مصيرها إلى كومة من إجراءات الكتّاب المحدثين الذين يعيدون استخدام الأعمال القديمة: جون بارث، وبوجدانوفتش Bogdanovich، وبوند Bond، وبروكز Brooks، وبوتور Butor

وهذه المجموعة ـ برغم كونها توحي باتجاهٍ واسعٍ ـ ذات فائدة محدودة،

---

(4) Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, trans. R. W. Rostel (Ann Arbr, 1973)

وخصوصاً الفصل الأول.

(5) ثمة انتخاب موّفق لمجموعة مقالات عن التناص في مجلة Poetique, no. 27 (1976)، انظر أيضاً:

Michael Riffaterre, " The Poetic Functions of Intertextual Humor," *Romanic Review* 65 (1974), 278-93; and Susan Suleiman, " Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in *Project pour une révolution à New York*," *Romanic Review* 68 (1977), 43-62.

(6) Laurent Le Sage, *The French New Novel: An Introduction and a Sampler* (University Park, Pa. 1962), p. 120.

(7) Vivian Mercier, *The New Novel From Queneau to Pinget* (New York, 1971), p. 30.

(8) Kathleen O'Flaherty, *The Novel in France 1945-1965: A general Survey* (Cork, 1973), p. 111.

فلكي نحلل فنّ أولئك المُقتَبِسين نحن بحاجةٍ إلى أن نميِّزهم بصورةٍ دقيقةٍ جداً. وبطبيعة الحال، تعتمد الطريقة التي ننجز بها ذلك، بالضبط، على التساؤلات التي نرغب في طرحها؛ فعالم الاجتماع الذي يدرس الحنين (النوستالجيا) nostalgia، مثلاً، قد يعمد إلى تصنيف الأعمال طبقاً للعصر الذي تنتمي إليه النصوص الأصلية لكي يعرف الحِقب التاريخية التي نُعجب بها أيّما إعجاب. وسوف أبحث، في هذه المقالة، في الطرائق التي تساهم فيها الإجراءات التقنية لفنانٍ ما في ما يخلفه العمل من تأثيرات: لاسيما الطريقة التي يستخدم فيها العمل الجديد ما يعرفه الجمهور عن الأصل.

ويتجاوز هذا المقترب العلاقة بين الأصل والتضمين ليفحص الكيفية التي يتفاعل فيها عملان مع الجمهور، وفي الحقيقة يقتضي هذا تعريفاً لل«جمهور». نحن لدينا، طبعاً، الجمهور الفعلي actual audience: أي القراء، أو المشاهدون الفعليون بلحمهم ودمهم. إن دراسة الجمهور الفعلي هي، بالضبط، فرعٌ من فروع النقد الاجتماعي أو النفسي الذي يقع - بقيمته تلك - خارج مجال هذه المقالة[9]. وبدلاً من ذلك، أقترح التركيز على نوعين من الجمهور الضمني يمكن أن يُناقشا من دون استبيانات وملخصات.

وتنشأ تعددية الجمهور لأن الفن التمثيلي representational بأسره هو «محاكاة» يدّعي بها أنه شيء ما غير ما هو عليه فعلاً. فقطعةٌ من الحجر، مثلاً، تُعرض وكأنها تمثل داوود. وبالمحصلة، فإن الخبرة الجمالية توجد على مستويين في وقتٍ واحد. ونحن لا نستطيع أن نعالج العمل بما هو عليه فعلاً، ولا بما يبدو عليه، بل يجب علينا أن نعي كلا الجانبين في وقت واحد. فمشاهدٌ ما نادراً ما يستجيب، بصورة وافية، لمسرحية **هاملت** إذا قفز إلى المسرح ليحذر الأمير [هاملت] بأن نزال المباراة قد تمّ التلاعب به. ولا يجب أن يرفض، مع ذلك،

---

(9) واحد من نقاد قلائل يتعاملون مع القراء الفعليين هو نورمان هولاند في كتابه: *5 Readers Reading* New Haven, 1975.

أن يندب أوفيليا لكونه يعرف أنها تدرس فعلاً، خلف الكواليس، سطورها عن حافي القدمين في الميدان. والاستجابة المناسبة تعامل **هاملت** بوصفه شخصيةً «حقيقية» و «لاحقيقية» في وقت واحد.

وتولّد هذه الثنائية نوعين من الجمهور الضمني. أولاً، ليس بوسع المؤلفين، إطلاقاً، أن يعرفوا قراءهم الفعليين، ولكنهم لا يستطيعون اتخاذ قراراتٍ فنيةً من دون افتراضات قبلية (بصورة واعية أم غير واعية) تدور حول اعتقادات جمهورهم ومعرفته وتآلفه مع المواضعات. فهذا ديستويفسكي Dostoyevesky، مثلاً، يفترض في روايته الشياطين أن قراءه سوف يميِّزون تنويهاته ببوشكن Pushkin، وتصويره الكاريكاتوري لتورجينيف Turgenev في شخصية كارمازينوف. فكيف تسنّى له تكوين هذه الافتراضات من دون معرفة قرائه الفعليين؟ فكان أفضل شيء يفعله، كالذي فعله المؤلفون دائماً، هو أن يصمم كتابه لجمهورٍ افتراضي أسميه أنا «الجمهور الذي يفترضه المؤلف authorial audience». ومادامت بنية أي عمل مصمَّمة لهذا الجمهور الذي يفترضه المؤلف عقلياً، فلابدّ لنا، ونحن نقرأ، من أن نشاركها سماتها المميزة إذا ما تعيّن علينا فهم النص.

ومادامت النصوص التخييلية هي محاكاة لشكل لاتخييلي (يكون شكلاً تاريخياً عادةً)، فإن الراوي (الضمني أو الصريح) هو عموماً محاكاة لمؤلف ما. وهو يكتب، أيضاً، لجمهور ما، وهو: جمهور محاكاة أسمّيه الجمهور السردي narrative audience. وراوي رواية الشياطين، أنطون لفرينتيفتش، هو مؤرخ محاكاة. فهو بحد ذاته يكتب لجمهورٍ لا يعرف فقط (كما الجمهور الذي يفترضه المؤلف) أن الأقنان قد أُعتِقوا في العام 1861، ولكنه يعتقد، أيضاً، بأن ستافروجين وكيريلوف [بطلا الرواية] موجودان «فعلاً». ولكي نقرأ رواية الشياطين، يجب أن لا ننضمّ، فقط، للجمهور الذي يفترضه المؤلف (وهو ديستويفسكي) (الذي يعامل النص بما هو كذلك، أي كرواية)، بل يجب أن نزعم ـ في الوقت نفسه ـ بأننا أعضاءٌ ضمن الجمهور السردي لدى أنطون لفرينتيفتش (الذي يعامل النص كما لو كان حقاً بالشكل الذي يزعم أن يكونه،

أي كتأريخ). وهذا هو ما يفعله، بصورة واعية، جميع القراء الكفوئين عندما يقاربون النص[10].

ليس للدراما، بطبيعة الحال، راوٍ بذات الأسلوب الذي يكون فيه للنصوص السردية راوٍ (على الرغم من التقارب الوثيق بين مسرحية دعابات لستوبارد، ومسرحية **أنتيغونا** لأنوي Anouilh). ولكن مع أن ديناميّاتهما تختلفان قليلاً (فالدراما تحاكي الحدث المتخيّل نفسه، في حين يحاكي السرد وصفَ الحادث)، فإن هناك الوظيفة الثلاثية نفسها لجمهورٍ يُعنى بالأداء أيضاً. ففي رواية الشياطين نكون نحن، في وقت واحد، ذواتنا الحقيقية، والقراءَ الافتراضيين الذين نَشدَهم ديستويفسكي، والقراء الخياليين الذين يعتقدون بأن عالم أنطون لفرينيتيفتش هو عالم حقيقي. وكذلك لا يتعيّن علينا، في مشاهدة أنتيغونا لسوفوكليس Sophocles، أن نكون ذواتنا الحقيقية فقط، بل يجب أن نحاول، أيضاً، في أن نصبح أولئك المشاهدين الافتراضيين الذين يخاطبهم كاتب المسرحية (بحيث يتقاسمون مؤقتاً اعتقاداتهم حول الدفن)، في حين أننا نزعم، في وقت واحد، التفاعل مع الشخصيات بوصفها أناساً حقيقيين. وسوف أستخدم، توخّياً للتوضيح، مصطلح الجمهور السردي للدراما والرواية كذلك.

يسلِّم الجمهور السردي، إذن، بأن العمل هو عمل حقيقي. وببساطة، يقتضي ضمّ الجمهور السردي، عادةً، المضي بالاعتقادات الدنيا إلى أبعد من

---

(10) ومن أجل مناقشة مستفيضة عن الجمهور الفعلي، والجمهور الذي يفترضه المؤلف، والجمهور السردي، ونوع رابع غير ذي صلة بهذه المقالة، انظر مقالتي:
"Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences", *Critical Inquiry* 4 (1977), 121-:41

ومن أجل الإطلاع على منظورات أخرى حول أنواع الجمهور، انظر:
Walker Gibson, "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers," *College English* 11 (1950), 265-69; Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), pp. 137- 44 and *Passim:* Wayne Booth, A *Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974), p. 126 and *Passim;* Gerald Prince "Introduction à l'étude du narrataire," *Poétique*, no. 14 (1973), 178-96; and Walter J. Ong, S. J., "The Writer's Audience Is Always a Fiction," *PMLA* 90 (1975), 9-21.

تلك التي نتبناها سلفاً، من قبيل: إن المدينة التي تسمى زينث Zenith هي مدينة موجودة فعلاً. وأحياناً، تكون متطلبات عملٍ ما متطلبات أكبر: فالجمهور السردي لـ"Goldilocks" يؤمن بمحادثة الدببة، ولكن مهما كان مدى «المعرفة» التي لدى الجمهور السردي عن الوقائع غير الموجودة، أو عن الاعتقادات بالأشياء غير الموجودة، فإن تلك الوقائع والاعتقادات يجب أن تقدَّم للقارئ. ونحن سوف نفترض، دائماً، بأن الجمهور السردي يُشبه، إلى حد كبير، الجمهور الذي يفترضه المؤلف من حيث الاعتقادات، والتحيّزات، والآمال، والمخاوف، والتوقعات، ومن حيث معرفته بالمجتمع والأدب، ما لم تكن هناك بيّنة (نصية أم تاريخية) تفيد العكس. وبذلك، فإن ضمّ الجمهور السردي لا يقتضي منا القبول بكل شيء يخبرنا به الراوي بصورة لا تختلف كثيراً عمّا تقتضيه منا قراءة التاريخ في منح قبولنا لكلمة المؤرخ، فكما إن هناك رواةً لا يُعتمدُ عليهم، هناك، أيضاً، مؤرخون لا يُعتمد عليهم[11].

إن لكل الروايات والمسرحيات مستوى يفترضه المؤلف ومستوى سردياً، ولكن قد يهيمن أحدهما أو الآخر في عمل معين بما يخلقه من تأثيرات ناشئة عن الطريقة التي نقارب بها النص. فرواية الحرب والسلم تخلق وهماً قوياً كهذا على المستوى السردي بحيث أن قراءها قد ينسون تقريباً أنها عمل فني. ومن جهة أخرى، فإن ما يُذكّر بدورنا كجمهور يفترض المؤلف سوف يدخل عنوةً في وهم الواقع، ويحدد استغراقنا في عالم العمل الماثل أمامنا. فقصة بارث «مفقود في بيت المتعة Lost in the Funhouse» تشير، مراراً، إلى الصعوبات التي يواجهها راوي القصة في الكتابة، تلك الصعوبات التي نتناساها تقريباً على مستوى السرد. وبطبيعة الحال، فإن مؤلفاً قد يوازن بين هذين الحدّين المتطرفين، أو قد يغيِّر في ذلك التوازن من أجل أن يُحدث تأثيرات خاصة.

(11) Booth, *Rhetoric of Fiction*, pp. 158-59 and Passim.
وحسب تعبيرنا، فإن الراوي غير الجدير بالثقة هو ذلك الذي يكذب، ويخفي المعلومات، ويسيء التقييم في ما يتعلق بمعايير جمهوره السردي، لا في ما يتعلق بالعالم الواقعي.

ونحن بمقدورنا العودة - حالما نفهم التمييز بين الجمهور الذي يفترضه المؤلف والجمهور السردي - إلى مصطلحية الاقتباس الأدبي. وإذا ما تساءلنا، بشكل خاص، عمّا يعرفه هذان النوعان من الجمهور عن العمل الذي قام عمل جديد بالاقتباس منه، فإننا نستطيع أن نميّز سبعة أصناف لعملية الدورة الأدبية المتكررة.

1. بادئ ذي بدء، هل يعرف الجمهور الذي يفترضه المؤلف أن هناك عملاً سابقاً قد تمّ دمجه؟ وإذا لم يكن يعرف هذا الأمر، وإذا كان اكتشاف المصدر سوف يقلّل من قيمة التأثير، فسوف نكون أمام عملية انتحال. فأناشيد مالدورر Chants de Maldoror للوتريامون Lautréamont تسرق بعض الأوصاف من كتاب موسوعة التاريخ لطبيعي[12] Encyclopédie d'histoire naturelle للدكتور شينو Dr. Chenu، وحالما نعرف الحقيقة، تفقد تخيّلات لوتريامون وقعها الآسر. والحال كذلك مع إمرسون Emerson، ولَيْك Lake، وعمل بالمر Palmer الأساسي الذي عنوانه «البربري The Barbarian» الذي يفقد بريقه عندما نعرف مصدره المعمّى، وهو عمل بارتوك Bartok الذي عنوانه «البربري أليغرو Allegro Barbaro».

2. وفي الوقت نفسه، ربما يكون عمل بارتوك، في الحقيقة، ولاءً لألكان Alkan. وإذا كان ذلك كذلك، فإن عمل بارتوك هو من نمطٍ ثانٍ: إذ تكون معرفة الجمهور الذي يفترضه المؤلف عن الأصل غير ذات أهمية مادامت تُحدث، إلى حد كبير، التأثير نفسه بغضّ النظر عمّا إذا كنا قد عرفنا ألكان هذا. وفي الأدب يوجد هذا النمط من الإقتباس في مسرحية بريخت Brecht: **أوبرا القروش الثلاثة** The Threepenny Opera. ولقد كان بريخت يدرك أن القليل من

(12) Maurice Viroux, "Lautréamont et le Dr. Chenu," *Mercure de France* 316, no. 1, 072 (December 1952), 632-42.

ولا تقع انتحالات لوتريامون ضمن حدود هذه المقالة تماماً، مادامت موسوعة الدكتور شينو ليست فناً، ولكن كان التوضيح أمراً ضرورياً. وهناك حالة أكثر غموضاً لاستخدام روب غرييه لرواية بيلي «*St. Petersbur*» في روايته **المماحي**، (انظر هامش 14).

مشاهديه سيكونون على معرفةٍ بمسرحية أوبرا الشحاذ؛ لذلك فإنه لم يفترض مثل هذه المعرفة عندما قام باختياراته الفنية. ولكن مادامت الرسالة السياسية، والأغنيات الجذابة تقدم التأثير الحقيقي لمسرحية **القروش الثلاثة**، فإن افتضاح عملية السطو الذي يقوم به بريخت لا يتعارض مع متعتنا. وأنا أدعو هذا الإجراء بـ«التكييف adaptation».

3. تعتمد معظم الأعمال التي نُولع بها على معرفة الجمهور الذي يفترضه المؤلف بأن هناك مصدراً سابقاً. وعلى أية حال، فهذا لا يعني دائماً أن الجمهور الذي يفترضه المؤلف قد خبرَ العمل الأصلي فعلاً. فهناك صنفٌ من الأعمال يمكن أن يسمى الأعمال التي تُعيد القصّ ثانيةً retellings، التي تقدم للجمهور الذي يفترضه المؤلف نسخةً جديدةً لعملٍ يَعرف أنه موجود، ولكنه لم يقرأه أبداً. وهذا الصنف من الأعمال يشتمل على النُسخ المبسطة المعدة للأطفال (مسرحيات شكسبير من إعداد تشارلز لامب Lamb's Shakespeare، والأعمال الهزلية الكلاسيكية)، والحبكات الرئيسة المعدة للطلبة الخريجين، والترجمات (لاسيما ترجمات الشعر) التي قد يُنظر إليها بوصفها نوعاً فرعياً خاصاً.

4. وإذا سلّمنا بأن الجمهور الذي يفترضه المؤلف على معرفةٍ فعليةٍ بالمصدر، نستطيع التحول إلى العلاقة القائمة بين الجمهور السردي والعمل الأصلي. أولاً، هل يعرف الجمهور السردي النموذج؟ إن الجمهور الذي يفترضه المؤلف يعرف الأصلَ في حالات معينة أدعوها أعمال المحاكاة الساخرة، في حين أن الجمهور السردي لا يعرف ذلك. ومادامت لذّة المحاكاة الساخرة تكمن في مقارنة العمل الأصلي بالعمل التضميني (مثل مقارنة كلمة شكراً بالفرنسية merci، التي يتفوّه بها كارمازينوف في رواية الشياطين، بأصولها عند تورجينيف)، ومادام الجمهور الذي يفترضه المؤلف هو، فقط، الذي يعرف تلك الأصول (لأن شخصية كارمازينوف هي تورجينيف بالنسبة للجمهور الذي يفترضه المؤلف، في حين أنها شخصية كارمازينوف فقط بالنسبة للجمهور السردي)، فإن المحاكاة الساخرة، كما أحددها أنا، تميل إلى التشديد على المستوى الذي يفترضه المؤلف. ويقلّل هذا، بالنتيجة، من قيمة استغراقنا في المستوى السردي.

ولذلك، فإنه ليس من قبيل المصادفة أن تلعب المحاكاة الساخرة لدى ديستويفسكي دوراً ضئيلاً في رواياته. فهو ربما استهلّ رواية مذكرات من العالم السفلي بوصفها محاكاةً ساخرةً لتشيرنيشفسكي، ولكنه وجد، بقصد أو بغير قصد، أن ذلك يوهن قدرة الرواية على الإيهام، ويجعلها في أدنى حد.

5. وفي أعمالٍ أخرى، يعرف كلٌ من الجمهور الذي يفترضه المؤلف والجمهور السردي النصَّ الذي تمّ تمثله. وهنا بمستطاعنا التمييز بين تلك النصوص حيث يُعدُّ الجمهورُ السردي الأصلَ عملاً تخييلياً، وتلك النصوص التي يُعامِلُ فيها الجمهور السردي الأصلَ بوصفه عملاً لاتخييلياً. والأصل ـ في الحالة الأولى حتى ضمن عالم العمل المقروء ـ هو عمل فني. وهكذا، يشير عمل Play It again, Sam إلى مدينة الدار البيضاء، ولكن حتى بالنسبة للجمهور السردي، فإن الدار البيضاء هي مدينة مخلوقة سينمائياً، وليست مدينةً واقعية. وإن إجراء كهذا حريٌّ أن يسمى نقداً؛ ولا يعود السبب في هذا إلى كون العمل يتضمن، مراراً، تأويلاً للعمل الأصلي فقط، بل يعود، أيضاً، إلى أننا نستطيع ـ من خلال لفت الانتباه إلى الكيفية التي تقاربُ بها الشخصيات العملَ الأصلي ـ أن نكتشف غالباً كيف يجب، في الحقيقة، أن نعامل النص الماثل أمامنا. وربما تستخدم الشخصيات، الأعمال السابقة لتعريف وتوضيح نفسها، فتورجينيف في "Hamlet of the Shchigrovo District" يستخدم شكسبير لتفسير سوداويته. والشخصيات بعملها هذا ترسم اتجاهاً قد نستطيع بوساطته استخدام الأعمال التي نقرأها. وعلى النقيض من ذلك، يناقش أبطال نابوكوف Napokov، غالباً، الأعمال السابقة من منظور الفن من أجل الفن، وهذه فكرة هي مفتاح لا يريدنا نابوكوف أن نقرأه، في حين كان تورجينيف يريد ذلك. وعندما يقدم راينغولد Rheingold، في عمله Ghost at Noon، قراءةً نفسيةً لـ«أوذيسة»، فإنما هو يقترح، مع ذلك، مقترباً ثالثا، وهو مقتربٌ كان مورافيا Moravia يريد منّا تطبيقه على روايته. ويمكن، بطبيعة الحال، استخدام التقنيات نفسها بطريقة تهكمية كذلك. فعلاقة إيما بوفاري بالرواية الرومانسية هي علاقة تحذير، وليست نموذجاً.

6. إن الأعمال التي يعامِلُ فيها الجمهور السردي العملَ الأصلي بوصفه

عملاً لاتخييلياً هي أعمال تتعارض مع النقد[13]. فالجمهور السردي لعمل جون بارث "Menelaiad" لا يفكر في الأوذيسة بوصفها عملاً فنياً (كان الجمهور السردي لرواية مورافيا يصدر عنه هذا التفكير)، بل إنه يعتقد، في الحقيقة، بأن الأفعال التي يأتيها هوميروس هي أفعال حقيقية وتاريخية. وهنا نستطيع طرح تساؤل آخر: عندما يعتقد الجمهور السردي بأن العمل السابق هو عمل لاتخييلي، فهل يرى ذلك العملَ حقيقياً أو زائفاً؟ وعلى الرغم من كل شيء، تكون بعض الأعمال، في الحياة الواقعية، لاتخييلية وزائفة (مثل عمل ريتشارد نيكسون Richard Nixon: ست أزمات Six Crises). وكذلك، يمكن لجمهور سردي أن يُعامِلَ ـ ضمن عملٍ فني ـ عملاً سابقاً بوصفه تاريخاً خادعاً مع أنه ليس عملاً فنياً. والجمهور السردي لرواية شاميلا Shamela لا يعدّ باميلا Pamela تخييلاً روائياً على الرغم من أنه يعدها غير حقيقية بـ«تشويهاتها، وأكاذيبها المشهورة الكثيرة» التي «كشفتها ودحضتها» رواية شاميلا. ومثل هذه الأعمال تسمّى الأعمال التنقيحية revesions.

7. وأخيراً، لدينا أعمال أدعوها توسيعات expansions، إذ يعتقد الجمهور السردي بأن الأصلَ حقيقيٌّ. فالجمهور السردي لـ "The Celestial Railroad" متآلفٌ مع رواية رحلة الحاج Pilgrim's Progress بوصفها تاريخاً يؤمن به، وليست عملاً فنياً. ويسلم هاوثورن بهذه الألفة، ويعمل عليها من دون قلب ذلك

(13) ثمة تمييز مشابه لذلك في الموسيقى. فبعض المؤلفين الموسيقيين يبنون قطعهم الموسيقية، ببساطة، على أعمال آخرين مثل عمل لِزت Liszt: إستذكارات دون جوان *Réminiscences de Don Juan*، الذي يطوّر موضوعات من دون جيوفاني *Don Giovanni*. بيدَ أن قطعاً أخرى تحاكي أداءً معيناً لأعمال أخرى؛ فالحركة الثانية من «السمفونية الرابعة» لإفيس Ives لاتقتبس، ببساطة، نغماتٍ قديمةً، فهي تحاكي، بصورةٍ أقلّ تطابقاً، العازفين الذين يعزفونها. (ومما يزيد المسألة تشوشاً هو إن هذه السمفونية تقتبس من مصدر أدبي أيضاً وهو عمل هاوثورن *Celestial Railroad*، وهذه الحالة حالة خاصة مما سميناه قبلاً بالبضائع المسروقة). ومن أجل مناقشة مستفيضة لأنماط الاقتباسات الموسيقية المختلفة انظر مقالتي:

"Fictional Music: Toward a Theory of Listening," *Bucknell Review*.

الإيمان. والتكملات والتتمات ـ في عمل وليم ثاكري W. Thackeray: ريبيكا ورُوينا Rebecca and Rowena ـ هي تنويعات على هذه التقنية.

تأويل

لحسن الحظ، يصعب الإحاطة بالأدب نظراً لطبيعته بالغة التعقيد. فربما يعامِلُ عملٌ بضعةَ مصادر يقتبس منها بصورة مختلفة (فرواية الشياطين هي محاكاة ساخرة فيما يتعلق بتورجينيف، ولكنها نقدٌ فيما يتعلق ببوشكين)، وحتى أنه قد يغيّر موقفه من مصدر واحد. ولقد قلت، في أعلاه، أن عمل ريبيكا ورُوينا هو توسيع، وإنه كذلك أساساً. ورغم ذلك، هناك لحظات يوحي فيها ثاكري أن سكوت Scott لم يقل الحقيقة تماماً، فتتحول الرواية إلى تنقيح، وفي مواضع أخرى يتحدث ثاكري عن شخصية إيفانو Ivanhoe [وهي إحدى شخصيات الرواية] بطريقة روائية، ونحن نجد أنفسنا نقرأ حديثه هذا على أنها نقد.

وعلى أية حال، فاللافت للنظر أن هذه الأعمال هي أعمال أما أن يكون تصنيفها صعباً أو غامضاً،. فيفضي هذا إلى مشكلات في التأويل. ورغم ذلك، فإن أية قراءة تتضمن اتخاذ قرار بشأن ما يجمع الجمهور الذي يفترضه المؤلف والجمهور السردي، وإذا ما كان نص ما يستثمر بضائع مسروقة فهذا يقتضي وضعه، بوعي أم بغيره، في واحدٍ من تلك الأصناف السبعة المذكورة في أعلاه أو أكثر. وإذا ما قرأ قارئان نصاً بصورة مختلفة، فإنهما سوف يجرِّبان، ومن ثم يؤوِّلان، ذلك النص بصورة مختلفة. ولكن ما لم يُفهم التمييز بين نوعي الجمهور بصورة واعية، فربما يظل مصدر تباينهما غامضاً.

فلأوضحْ كيف يتسنى لنموذجي أن يكون مفيداً في التأويل من خلال الاستعانة برواية روب غريبيه: المماحي. تدور القصة حول والاس، وهو مخبر بوليسي كُلِّف بمهمة القبض على قاتل يشبه دوبون الذي، كما بدا له، راح ضحية الإرهابيين. ولسوء الحظ، لا يعرف والاس أن مَقتلَ دوبون لم يُنفَّذ بإتقان، وأنه ما يزال حيّاً. وفي النهاية، أطلق المخبر البوليسي النارَ على دوبون، مخطئاً التقدير، وظاناً أنه هو القاتل.

إن قصة أوديب هي المنسوجة خلال هذه الحبكة. فالشرطي السرّي يصبح في النهاية هو القاتل، والرجل الذي قتله هو أبوه، والمرأة التي يرغب فيها هي زوجة أبيه السابقة. وهذا كله يجري في نسيج الصورة الخيالية الأوديبية، فالنفاية الطافية (أهي توحي بالوباء؟) تتخذ شكل أبي الهول، وثمة ثملٌ يحاول أن يطرح لغز أبي الهول، وتطوف بوالاس صور من طيبة Thebes وحوادث من حياة أوديب: وفي نهاية الرواية تتورم قدماه.

وبينما يتفق جميع النقاد الآن على وجود إحالات على أوديب[14]، فإن معنى التشابهات كان مصدراً للاضطراب. فهل يضع روب غرييه روايةً عن القدر بصورة ميتافيزيقية أو نفسية؟ ويجيب لورنت لاساج؛ كلا، قطعاً: «إن تلك الإحالات على الحكاية الكلاسيكية ـ التي تتخلّل السرد مثل تلميحات قصة بوليسية ـ تخلق جواً مرعباً لتراجيديا قدرية من دون أن تحمل، مع ذلك، أية متضمنات أخلاقية، أو ميتافيزيقية للأساطير القديمة، فروب غرييه يستخدم قصة أوديب مجرد نموذج، بحيث أنه سيكون من غير المعقول أن نستشفَّ منها تصور

(14) لقد فشل النقاد، على أية حال، في ملاحظة نص آخر يقبع تحت رواية **المماحي**، ألا وهو رواية بيلي Bely المعنونة St. Petersburg. فكل واحدة من هاتين الروايتين تنقسم على مقدمة، وخاتمة، وفصول؛ وكل فصل ينقسم على فصول فرعية، التي هي في الحقيقة تنقسم على مقاطع صغيرة تمتد من سطور قليلة إلى صفحات قليلة. وكلتاهما تحوّلان وجهة النظر من شخصية إلى شخصية، ومن مكان إلى آخر بالطريقة نفسها التي تتحرك فيها الرواية من مقطع إلى آخر. وكلتاهما تشهدان عمليات قتل إرهابية، وفي كل واحدة منهما حدث مركزي هو مقتل الأب (رغم أن البطل في رواية بيلي لا يفلح في ذلك). تستغرق رواية روب غرييه مدة أربع وعشرين ساعة، وفي حين تتميّز رواية بيلي بنهايات أطول، فإنها تتركز في مدة أربع وعشرين ساعة لانفجار قنبلة موقوتة. وكلتاهما تناقشان كيف أن هذه الأربع والعشرين ساعة تتبدد إلى لاشيء. وفي كلتا الروايتين، ثمة شخصية ثانوية هي عضو ثانوي ضعيف في عصابة إرهابية؛ تلك الشخصية التي نشاهدها تنحدر ببطء نحو الجنون: فنحن نرى العالم كما ينحلّ أمام عيني الشخصية. وكلتاهما توظفان الموضوعات الأساسية نفسها: مدينة مصممة هندسياً بشوارع عريضة وطويلة، ومجارٍ لتصريف المياه، وجسر مركزي، ومُثقّلة أوراق مكعبة، وهناك أبو الهول، وبطل يترهل في نهاية الرواية.

المؤلف عن المصير، إلخ»[15] يُطابقُ هذا التحليل ما أصبح يسمّى النظرة الأرثوذكسية التي تتبناها «الرواية الجديدة»، تلك النظرة التي تقرر أن هذه الروايات هي روايات تُحيل ذاتياً على نفسها أساساً، وعلى إبداعها[16].

بيدَ أن نقاداً آخرين يرون رباطاً أقوى بـ«العالم الحقيقي». فهذا بروس موريسيه Bruce Morrissette، مثلاً، يؤكد أن الإحالات على أوديب تقدم «صورةً.. عميقةً عن الوضع الإنساني»، ومفتاحاً لفهم حالة والاس النفسية[17]. فمَن هو المحقّ؟ وتظلّ المسألة قائمةً جزئياً في الأقل؛ لأن النقاد لم يعبّروا

(15) Le Sage, *The French New Novel*, p. 121.

انظر أيضاً:

Valerie Minogue, "The Workings of Fiction in 'Les Gommes'", *Modern Language Review* 62, no.3 (1967), 430-42; and David I. Grossvogel, *Limits of the Novel: Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet* (Ithaca, 1968), pp. 283-91.

إن تصوّر غروسفوغال عن قارئ ثنائي يُشبه تمييزي بين الجمهور الذي يفترضه المؤلف، والجمهور السردي. وهو يقول عن الصورة المتخيّلة لأوديب: «هذا الجزء من العالم لا يخص والاس؛ إنه يخص المؤلف، وهو علامةٌ مصاحبةٌ لتخيّل القارئ» (ص، 285)؛ أي إنها موجودةٌ، حسب تعبيري، على المستوى الذي يفترضه المؤلف.

(16) See, John Sturrock, *The New French Novel: Claude Simon, Michel Butor, Alan Robbe-Grillet* (London, 1969);

ومناقشات جان ريكاردو «نشوة السرد» لـ"euphorie du récit"، و«إشكال السرد» في "contestation du récit" *Le Nouveau Roman* (Paris, 1973), pp. 27-31. ونظرات روب غرييه المتأرجحة، دائماً، موجودة في: *Pour un nouveau roman* (Paris, 1963). وفيما يتعلق بالرد الحاد على بعض عقائد النقد الأرثوذكسي هذا، انظر سوزان سليمان: "*Reading Robbe-Grillet*".

(17) Morrissette, *Les Romans de Robbr-Grillet* (Paris, 1963), pp. 54 and 37-75;.

ويجادل ليون روديز Leon Roudiez ـ إذ يسلّم أن لصورة أوديب المتخيّلة مضموناً فلسفياً ـ في محاولة لإثبات أن روب غرييه ينفي الأسطورة مادامت الإحالات هي «موجّهات زائفة، ليس لها تأثير على حُبكة الرواية مطلقاً»؛

("The Embattled Myths," in Frederick Will, ed., *Hereditas: Seven on the Modern Experience of the Classical* [Austin, Tex., 1964],p. 84).

وتصعب الموافقة على أن الإحالات تحدد الحُبكة فعلياً.

بوضوح عن اختلافاتهم، فهم لا يفهمون جذور هذا الاختلاف، ومن ثم لم يكونوا قادرين على فهم كيفية مقاربة النص من أجل ترسيخه.

تتمتع هذه المجادلة بأهمية خاصة بالنسبة لقراء روب غريبه، ولكنها تتمتع بأهمية أوسع أيضاً بوصفها مثالاً على سؤال أوسع يدور حول كيفية تأويل النماذج الموجودة في أي عمل أدبي؛ فهل هذه النماذج هي «شكلٌ form»، أم أنها «قدرٌ»؟ والفنانون الذين يستخدمون بوعي استعارات: الفن/الحياة، والمؤلف/الإله يذكّروننا دائماً بتوازٍ قائمٍ بين الطريقة التي ينظم فيها الشكل التجربةَ الفنية، والطريقة التي ينظم بها القدرُ حياتنا (وأنا أستخدم هنا مصطلح القدر بمفهومه الواسع جداً ليضمّ أي تنظيم للكون مقدر سلفاً: إلهي، أو نفسي، أو طبيعي، أو اجتماعي اقتصادي). ومادام الأدب المحاكاتي يدلّ ضمناً، دائماً في الأقل، على استعارة الأدب/الحياة، فإننا نواجه دائماً مسألة ما إذا كان الانسجام الموجود في عملٍ ما هو خاصية من خاصيات الفن، أم خاصية للعالم الذي يحاكيه.

وسوف يكون من السهولة بمكان أن نفهم رواية **المماحي** إذا ما تحولنا، أولاً، إلى هذه المسألة الأعم. كيف يتسنى لنا أن نعرف كيفية تأويل نموذج معين؟ إذا كان الجمهور الذي يفترضه المؤلف - وليس الجمهور السردي - هو من يدرك هذا النموذج، فإنه سوف يُؤوَّل بوصفه «شكلاً» مادام الجمهور الذي يفترضه المؤلف ينظر إلى ما يقوم أمامه على أنه فن، وأن أي نموذج يراه وحده يجب أن يكون خاصيةً للعمل الفني. فتحديد عدد الممثلين لدى إسخيلوس، مثلاً، هو مبدأ شكلي يساعد على تفسير سبب حدوث أشياء معينة بالصورة التي تحدث بها، ولكنه مبدأ يتمتع بالتأثير على المستوى الذي يفترضه المؤلف فحسب؛ لذلك فإن تضميناته فنية محضة، وليست ميتافيزيقية.

ولكن حتى إذا كان الجمهور السردي هو الذي يدرك النموذج، فسوف يكون لهذا النموذج تضمينات أوسع؛ لأن هذا الجمهور ينظر إلى التخييل الروائي بوصفه حقيقةً، وربما ينظر إلى النموذج بوصفة انعكاساً لشكل العالم الفعلي. فنجاح أبطال هوراشيو إليجير هو ليس، بالنسبة للجمهور السردي، وسيلةً جماليةً، بل هو بالأحرى عدالةُ عالمٍ تُكافؤُ فيه الفضيلة.

ومع ذلك، فإنه ليس من اليسير، دائماً، تحديد ما إذا كان نموذج ما قد أدركه الجمهور السردي. ففي مسرحية **أنتيغونا** للكاتب الفرنسي أنويه، مثلاً، يخبرنا الكورس بدءاً بما سيحدث، مشدداً على حتمية وقوع هذا الذي سيحدث. ولكن من هذا الـ«نحن» الذي يخبره الكورس؟ يفترض بعض القراء أنه يتضمّن الجمهور السردي، وبالنتيجة يؤوّل مسرحية أنتيغونا بوصفها بياناً يدور حول الحتمية القائمة في العالم خارج إطار المسرحية[18]. ولكنّ الكورس يذكّرنا بأن هذه المسرحية هي مسرحية تراجيدية، وأن أولئك الذين على المسرح هم ممثلون، الأمر الذي يعني أن عباراته موجهة إلى الجمهور الذي يفترضه المؤلف فقط. وبذلك، يمكن للمرء أن يجادل، على نحو يمكن تسويغه، بأن الكورس يتكلم عن الحتمية في أعمال فنية معينة (أي عن الشكل) بأكثر مما يتكلم عن الحتمية المتأصلة في العالم (أي عن القدر)[19]. وإذا لم تُدرَج الحتمية على المستوى السردي عنوةً، فمن الممكن أن نرى إلى أنتيغونا لا بوصفها ضحية قدرٍ محتوم، بل في الحقيقة بوصفها ـ حسب تعبير توماس بيشوب ـ «بطلةً وجوديةً «existential heroine» و «تختار بملء حريتها فيما تتعرض له من مواقف، وتعرّف نفسها من خلال أفعالها»[20] ومن هذا الغموض ينبثق جلّ الاختلاف بصدد المسرحية.

ولكن حتى لو أدرك الجمهور السردي نموذجاً ما بصورة واضحة، فليس من الضروري أن تتمخض عن ذلك نتيجة تفيد أن العمل يُعدّ بياناً يدور حول

(18) See Carolyn Asp, R. S. C. J., "Two Views of Tragedy," *Barat Review* 5 (1970), 42-49; Jean Firges, "Tragédie et drame: Une théorie du théatre de Jean Anouilh," *Neueren Spracher* 70 (1971), 215-21.

(19) يحملُ بيتر نازاريث عبارات الكورس محملاً تهكمياً، ويؤول المسرحية بوصفها هجوماً على التراجيديا؛
"Anouilh's *Antigone:* An Interpretation," *English Studies in Africa* 6 (1963), 51-69.

(20) Bishop, "Anouilh's *Antigone* in 1970," *American Society Legion of Honor Magazine* 41 (1970), 44-45.

القدر. فالجمهور السردي، في المقام الأول، لن يؤول جميع النماذج التي يراها بوصفها تنظيماً موجوداً سلفاً في العالم. فربما يقرر الجمهور السردي، بشكل جيد، أن نموذجاً ما في رواية، أو مسرحية إنما ينشأ عن خيال الراوي أكثر مما ينشأ عن الواقع، بالضبط كما قد نعزو نحن تنظيماً معيناً في التاريخ إلى المؤرخ أكثر مما نعزوه إلى الحوادث نفسها. وفي رواية ميشيل بوتور «**منضدة الوقت** L' Emploi du temps»، يربط الناقد جاك ريفيه قصة ميشيل بوتور بحكاية ثيسيوس ـ أريانا. والجمهور السردي يفهم إلماعات ريفيه (العمل هو نقد)، ولكنه لا يقتنع أن حياته تمثل ثانية الأسطورة فعلاً، بل تمثّل ما يرغب في أن تكون عليه. وحسب مفهومنا، فإن هذه الهيأة ليست قدراً ولا شكلاً، وربما ندعوها «شكلاً سردياً» مادام تنظيمها هو ما يفرضه الراوي على المستوى السردي.

وباختيار بديل آخر، لعل الجمهور السردي يعتقد بأن نموذجاً ما موجود في العالم، ولكنه مع ذلك لا يعدّه قدراً؛ لأنه لا يعكس نظاماً موجوداً سلفاً. فشخصية مشكين لدى ديستويفسكي تعكس المسيح؛ ولكن السبب في هذا هو إن هذه الشخصية قد اختارت ذلك السبيل بملء حريتها. والتماثلات عندما يدركها الجمهور السردي ويقبل بها لا توحي بالحتمية.

وحتى لو يقرر الجمهور السردي أن نموذجاً ما متأصل في عالمه وموجود سلفاً فيه، فإن الجمهور الذي يفترضه المؤلف (الذي يجب أن يؤول العمل أساساً) قد ينظر إليه على نحو مختلف. فالجمهور السردي لرواية **كانديد** Candid يعتقد بأن العالم تحكمه المصادفة، إلاّ أن الجمهور الذي يفترضه المؤلف لا يؤول المصادفة كتعبير ميتافيزيقي جدّي.

وكيما نقرر أنه إذا ما تحتّم اعتبار نموذج معين تمثيلاً جدياً لفاعلية القدر، فإننا نكون، إذن، بحاجةٍ لإثارة أربعة تساؤلات. هل يدرك الجمهورُ السرديُّ النموذجَ؟ هل يرى الجمهور السردي إلى النموذج انعكاساً حقيقياً للواقع بدل أن يكون نتاجاً لعرض زائف يقدمه الراوي عن الواقع؟ هل يعتقد الجمهور السردي بأن النموذج موجود سلفاً؟ هل المجادلة القدرية fatalistic بشكلها هذا سوف يمحضها الجمهور الذي يفترضه المؤلف إيمانه؟ توحي لنا هذه التساؤلات الأربعة

بطريق مثمر جداً ربما نلجأ عبره إلى النص لحلّ التعارض القائم بين تأكيد لاساج القائل: إن قصة أوديب في رواية **المماحي** هي «مجرد نموذج»، ودعوى موريسيه المضادة القائلة: إن هذه القصة هي صورة عميقة للوضع الإنساني.

أولاً، أودّ أن أبرهن على أن الجمهور السردي يدرك النموذج الأوديبي، ويدرك أن رواية **المماحي** هي نقد أكثر منها محاكاةً ساخرةً. وعندما يكون الأمر خلاف ذلك، فسوف يكون الجمهور السردي غير متآلف مع مسرحية سوفوكليس، ولكن روب غرييه لا يخلق عالماً روائياً تخييلياً يتمخض عنه جمهور سرديّ كهذا. وعلى الرغم من ذلك، نحن نفترض جمهوراً سردياً يشبه كثيراً الجمهور الذي يفترضه المؤلف ما لم يبيّن العمل بوضوح أن لا نفعل ذلك (كالجملة الاستهلالية من رواية **المسخ** لكافكا، التي تجبرنا على تعليق اعتقادنا بقوانين الطبيعة). وليس ثمة شيء في الرواية يوحي، ضمناً أو صراحةً، بأننا نتظاهر بأن نكون من ذلك النوع من الأشخاص الذين لن يقدروا على توليف الكلمات التي يواجهونها مصادفةً: أبو الهول، أوراكل(*) Oracle، كورنثة، طيبة، اللغز. وفي الحقيقة، إن الكلمات الاستهلالية من الرواية هي قُبسةٌ من قصة أوديب فيها تغيير طفيف تُنسب إلى سوفوكليس، وهي بالتأكيد مفتاح اللغز الذي نزعم نحن، الجمهور السردي، معرفة المسرحية (كمسرحية لا كواقع).

وحينذاك، يرى الجمهور السردي هذه التماثلات بين والاس وأوديب. ولكن هل يراها كشيء موجود في الطبيعة، أم يراها شكلاً سردياً فرضه الراوي اعتباطاً؟ وتكون هذه المشكلة صعبةً عندما تكون الرواية مكتوبةً من وجهة نظر واحدة. ومع ذلك، فإن رواية **المماحي** تستخدم وجهات نظر متعددة. فالشخصيات المختلفة تتكشف عن أنها شذرات وقطع من النموذج، تلك الشخصيات التي تتعزز خبراتها إحداها بالأخرى. ولا يمكن للشخصيات أن تفرض النموذج طواعيةً، فعلى العكسِ من جاك ريفيه (الذي فرض خرافة ثيسيس

(*) أوراكل عند الإغريق هو الشخص الذي من خلاله تجيب الآلهة عن التساؤلات البشرية. (المترجمان)

على عالم عمل بوتور: **منضدة الوقت**)، لا أحد من هذه الشخصيات يعي النموذج أو دلالته. إذن، يجب أن تكون الصور الأوديبية، بالنسبة للجمهور السردي، في العالم بطريقة أو بأخرى. فربما تكون هذه الصور قائمةً في الأشياء، والحوادث نفسها، أو قائمةً في الإدركات الحسية لهذه الحوادث. وإذا كان ذلك كذلك، فإنها تنتج عن طبيعة الإدراك الحسي عموماً، وليس عن إدراكات حسية معينة لراوٍ معين. وأياً كان الأمر، فإن البنية الأوديبية هي خاصية للعالم الذي تحاكيه، وهي غير قائمة في النص وحدها.

وليس بمقدورنا الشك في أن النظام الموجود في رواية **المماحي** هو نظام موجود سلفاً. وفي حين أننا قد لا نعي النموذج الأوديبي إلى أن ننهي الكتاب، فإن الحادثة الفاحشة يُنذَر بها، مع ذلك، منذ البدء. فإذا كان والاس يستطيع قتل أبيه من خلال سلسلة من المصادفات الوحشية ظاهرياً، وإذا ثبت في النهاية أن العلامات في عالمه تتنبأ ـ عبر استعادة أحداث الماضي وتأملها ـ بهذا الحدث المأساوي الأخير، فكيف يتسنى للجمهور السردي أن يتملص من النتيجة القائلة إن مأساته كانت مُقدرةً سلفاً؟[21]

ولكن كيف يتسنى لنا أن نعتزم، جدياً، اعتبار هذه الرؤية رؤيةً للجمهور الذي يفترضه المؤلف؟ وتكمن صعوبة هذا السؤال في كونه يعتمد على التحليل الشكلي بصورة أقل مما يعتمد على الحكم الأدبي الحدسي. إلاّ أن هناك ثلاث حجج قوية لتأويل رواية **المماحي** كبيان يدور حول القدر حتى عند المستوى الذي يفترضه المؤلف.

أولاً، عندما يقدم عمل نفسه بوصفه عملاً «يدور حول الفن»، فربما ينبذ

(21) قارن هذا مع الصورة المتخيّلة لأوديب في رواية بيلي: St. Petersburg. ومادمنا نعرف، منذ البدء، أن القصة تدور حول ابن يرغب في قتل أبيه، فإن الصورة المتخيّلة لأوديب، تظهر فجأةً كنتيجة لهذه الحقيقة المركزية، وهي لا تتكهن بشيء. وفي حين أن نموذجاً أوديبياً يُفهم بصورةٍ مبهمةٍ في حياة إنسانٍ معين ـ يظهر له، في مرحلة متأخرة، قتله أباه علامةً قدريةً ـ فإن الإحالات الأوديبية في قصةٍ تعنى صراحة بعملية قتل الأب تصدمنا بعد مقارنتها بالجريمة.

الجمهور الذي يفترضه المؤلف، في حدود المعقول، معانيَه الثانوية القدرية في العمل بوصفها استعاراتٍ تدور حول الشكل. ولكن بينما تعي رواية **المماحي** نفسها كعمل متطفل على الفن متباهيةً بعرض براعتها التقنية، فإنها لا تناقش نفسها بوصفها فناً بنفس الطريقة التي تناقش فيها رواية بارث «مفقود في بيت المتعة» نفسها بوصفها فناً. ونحن لا نطالب مباشرةً منحَ العبارات القدرية قراءةً شكليةً كما يفعل لاساج.

ثانياً، لقد تعرفنا بلاغة روب غرييه. وبينما كان روب غرييه يرغب إلينا في أن نهمل التضمينات القدرية، فإنه ربما جعل هذه التضمينات أكثر وضوحاً مادام القراء المحدثون يُستثارون بالسخرية، ويرتابون في الواضح، ومادام أيُّ نموذج قدريّ ظاهري ـ كذلك النموذج في عمل أونيل Mourning Becomes Electra ـ يبدو لامعقولاً حالما نتطلع إلى «الحياة» لنرى عدم حدوث هذه التكرارات. وعوضاً عن ذلك، بذلَ روب غرييه، مع ذلك، بعض الجهد لإخفاء مفاتيح ألغازه (بأعمق صورة كافية بحيث خفيتْ على معظم القراء والنقاد في البداية)[22]، الأمر الذي شجعنا على التعامل معها بجدية. ومرد ذلك، جزئياً، إلى أننا نميل إلى الاعتقاد بمشروعية اكتشافاتنا (مادمنا نهنئ أنفسنا على ذكائنا، ومادامت فعالية البحث تستخدم ذواتنا بالنتيجة). وعلاوة على ذلك، إذا كان النموذج مخفياً في الرواية، فنحن نستطيع، دائماً، أن نعتقد بأن سبب عدم رؤيتنا له قائماً في الواقع يكمن في أننا لم ننظر إليه بعمق كافٍ.

وأخيراً، اختار روب غرييه واحدةً من الأساطير التي نميل إلى التسليم بطابعها القدري. إن قصة أوديب قصة متخيّلة (حتى بالنسبة للجمهور السردي)، ولكنها واحدة من القصص المتخيّلة «الأكثر صدقاً» في ثقافتنا. فنحن بمقدورنا أن نضحك مع شخصية هنري كار في مسرحية دعابات؛ لأنها تتهكم، بجلاء، بفكرة أن يكون الكونُ مصوغاً على وفق مسرحيةٍ لأوسكار وايلد [يقصد بها مسرحية The Importance of Being Earnest التي ذكرها كاتب المقال سابقاً. المترجمان].

(22) Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, p. 53.

إلاّ أن قصة **أوديب** تحمل ـ لاسيما في عصر ما بعد فرويد ـ ادعاءً خاصاً بالمشروعية، فنحن لدينا نزوع طبيعي للاعتقاد ـ حتى قبل أن نشرع بقراءتها ـ بأن العالم مصوغٌ، في الحقيقة، على وفق نموذج القصة. وروب غرييه ـ عبر اختياره لهذه الأسطورة ـ يطالب الجمهور الذي يفترضه المؤلف أن يسلّم بالتضمينات القدرية لروايته.

ومع ذلك، فربما يظل المعنى الإجمالي لرواية **المماحي** يتملّص منّا. فقد لا نعرف، بالضبط، نوع القدر الذي تطرقه الرواية (قدر نفسي، أم قدر إلهي)، وقد لا تكون الرواية مقنعة، بالقوة نفسها، لإنسان يتمتع بوعي ذاتي أكثر مما يتمتع به والاس. ولكن من خلال فحص الأدوار التي يؤديها الجمهور المتنوع بخصوص البضائع التي يسرقها روب غرييه(*) كنا قادرين على اتخاذ خطوة تأويلية أولى في الأقل، وهي: إن لقصة أوديب في رواية المماحي أبعاداً ميتافيزيقية.

تقييم

لا يحظى مفهوما الجمهور الذي يفترضه المؤلف والجمهور السردي بقيمة خاصة في عمليتي التصنيف والتأويل حسب [وهما العمليتان اللتان تضمنهما هذا المقال لحد الآن، المترجمان]، بل في عملية التقييم كذلك: أي في الحكم على وسائل المؤلف بشأن التأثيرات التي سعى إلى خلقها. وكيما نتبين المسارات التي يسلكها تقييم كهذا، أقترح تناول استخدام ستوبارد لشخصية **هاملت** في مسرحية روزنكرانتز وجلدنسترن ميّتان.

يستهل ستوبارد مسرحيته بأطروحة تشبه تلك الأطروحة التي أعلنت عنها شخصية الدكتور في عمل بارث نهاية الطريق End of the Road: «كل فرد هو، بالضرورة، بطل قصة حياته الخاصة. و**هاملت** يمكن أن يُروى من وجهة نظر بولونيوس، وأن يُدعى تراجيديا بولونيوس، لورد الدنمارك تشامبرلن. وهو لم يفكر في أنه كان شخصيةً ثانويةً في أي شيء»[23] غيرَ أن ستوبارد يمضي خطوةً

(*) إشارةٌ إلى اقتباسات روب غرييه.

(23) John Barth, *End of the Road* (New York, 1960),p. 71 (chap. 6).

أبعد. ففي حين أننا نكون الشخصيات المركزية في حياتنا الخاصة، نلعب، في وقت واحد، أدواراً ثانويةً في قصص أكبر تربكنا وتلفّنا بالغموض: فهناك نموذج أكبر يقبع خلف حياتنا، ولكننا نفتقر إلى الرؤية التي تمكّننا من فهمه وإدراكه.

ويريد ستوبارد أيضاً ـ فضلاً عن تقديم هذه الأطروحة الفكرية ـ أن يخلق تأثيراً انفعالياً معيناً ليجعلنا نُقاسم شخصياته معاناتهم، بينما نتعالى على حدودهم الفكرية. وهذا يقتضي رؤيةً مزدوجةً. فمن الضروري، من جهةٍ أولى، أن ينقل لنا عدوى ارتباك شخصياته، ذلك الارتباك الذي يذكّر بمسرحية بيكيت **في انتظار غودو**[24]. ولكن لابدّ لستوبارد، في الوقت نفسه، من أن يبين، في سياق أكبر، أن تلك الحيوات العبثية ظاهرياً تخلق ـ بخلاف حياتيْ فلاديمير وإستراجون ـ إحساساً بالتجهّم. ويتطلب تأثيرٌ كهذا من جمهوره أن يتعرف، ويدرك النظام الأكبر، رغم أن أبطال عمله لا يقومون بذلك.

وفي هذا الموضع يكمن المأزق. وفي النطاق الذي يقدّم فيه ستوبارد قصته، يُخمِل شخصياته الرئيسة، ويُضعف قوة حيرتهم، ولكن في النطاق الذي يشدّد فيه على لفّهم بالغموض يجازف بفقدان الإحساس بالنظام الأكبر. فكيف تسنى له أن يأتي كلا الأمرين في وقت واحد؟

مادامت هذه الرؤية المزدوجة هي شكل من «السخرية الدرامية» التقليدية، فليس مفاجئاً أن ارتدّ ستوبارد إلى وسيلة تقليدية: فمنذ أيام الإغريق يعيد كتّاب المسرحيات قصّ الحكايات المألوفة بحيث لا يعود نظّارتهم يتعرفون شخصيات الحكايات. ولكن نادراً ما أمكن للوسائل التقليدية أن تلجَ ـ من دون تغيير ـ في المسرحيات الحديثة، فما كان ذا فائدةٍ جمة لسوفوكليس كان تقييداً يهدّد فعالية ستوبارد.

---

(24) نوقش تأثير بيكيت من طرف نقاد ستوبارد كلهم تقريباً. انظر مثلاً:

Jill Levenson, "Views from a Revoling Door: Tom Stoppard's Canon to date," *Queen's Quaterly* 79 (1971), 431-42.

وتُلمع جِل ليفنسون، أيضاً، إلى ما يَدين به ستوبارد لجون بارث، على الرغم من أنها ترى هذا ابتداءً في «المعالجة الأسطورية» من الممثل.

وتظهر المشكلة حالما نتساءل عن الجمهور الذي يعرف القصة القديمة. والدراما ـ بخلاف الرواية ـ تقع في الزمن الحاضر، باستثناء حالات قليلة (الدراما «المروية» مثل مسرحية دعابات، والمسرحيات التي تعتمد الارتجاع الزمني) يشاهد فيها الجمهور السردي في المسرح الحوادث كما تحدث[25]. وبذلك، فإن الجمهور الذي يفترضه المؤلف، في قصة أوديب، يعرف سلفاً أن أوديب هو القاتل الذي ينشده، إلاّ أن الجمهور السردي يعلقُ في ترقّب قلق للحوادث التي يراها للمرة الأولى. (إن قصة أوديب ـ في تعاملها مع المصادر القديمة ـ هي محاكاة ساخرة حسب المعنى الذي نفهمه). ويتأتى الجزء الأكبر من القوة المميِّزة للتراجيديا ـ أي التأليف بين الخوف من المستقبل ومعرفته ـ من التوتر الناتج بين أنواع الجمهور.

ولكن، لابدّ للمؤلف من أن يعالج هذا التوتر بعناية فائقة. فإلى الحد الذي نصبح فيه واعين بالانفصام split، سوف نتذكر أننا نشاهد فناً، وليس واقعاً. وبالنتيجة، سوف يتمّ إخمال الاستغراق في المستوى السردي، وإخمال قوة المسرحية على إثارة التعاطف مع الشخصيات. وربما يكون لهذا الإجراء الحيادي استخدامات جمالية، ولكنه لن يقدم نفعاً لحاجات ستوبارد في هذه المسرحية[26].

(25) ثمة اختلافٌ كبيرٌ بين المسرحيات التي تروي قصصاً قديمةً، موظفةً الأسماء والخلفيات الأصلية، والمسرحيات التي تغيّر الأسماء، أو تستخدم خلفياتٍ معاصرةً. فالجمهور السردي لمسرحية "*Mourning Becomes Electra*"، يمكن أن يمتلك معرفةً عن *Orestia* مادامت حوادث أونيل *O'neill* [مؤلف المسرحية]، تقع بعد حوادث المسرحية الأصلية لإسخيلوس، غير أن الجمهور السردي لمسرحية سارتر الذباب Les *Mouches*، لا يمكن أن يمتلك معرفةً سابقةً عن قصة **إلكترا** مادام يراها تحدث للمرة الأولى. وبطبيعة الحال، فإن الوضعية تختلف في الرواية؛ فالجمهور السردي يقرأ الحوادث بعد وقوعها.

(26) لغرض الاطلاع على تأويلٍ مختلفٍ، انظر نورماند برلين Normand Berlin الذي يجادل في أن مسرحية ستوبارد تدور، في المقام الأول، حول الفن، وإننا نشاهدها من منظور «نقدي» أساسي من دون أي «استغراق مباشر». وفي حين أنه يشير، بذكاء، إلى عناصر معينة تنقلنا من الفعل، ولكنه يفشل في وصف التقنيات التي تُحيِّد المسافة الفاصلة:
Berlin, "*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead:* Theater of Criticism," *Modern Drama* 16 (1973), 269-77.

لماذا لا يؤدي الانفصام بين الجانب السردي، والجانب الذي يفترضه المؤلف بالتقليل من اهتمامنا بأوديب؟ ونحن نتذكر أن ما يُخمِل الاستغراق في المستوى السردي هو ليس، إلى حد كبير، فجوة قائمة بين أنواع الجمهور بقدر ما يتعلق الأمر بوعينا بتلك الفجوة، فعلى الرغم من أن الجمهور السردي لرواية المسخ هو بعيدٌ، تماماً، عن أن يكون جمهوراً يفترضه المؤلف، فإن كافكا يستطيع أن يخلق اهتماماً بغريغور [بطل الرواية] من خلال إغرائنا بتناسي التباين. وفوق ذلك، إننا عندما نشاهد مسرحيةً إغريقية يكون وعينا بالتباين أقل مما هو عليه عندما نشاهد النصوص الحديثة التي تستخدم الاقتباس الأدبي. والسبب في هذا هو إننا لا نريد من الفنانين التقليديين أن يكونوا «أصليين»، أو مبدعين تقنياً، ولكننا نريد ذلك من الفن الحديث. فعندما نمضي لمشاهدة نسخة سوفوكليس لقصةٍ قديمةٍ، فإنما نشاهدها، فقط، من دون أن نركز على مقارنتها مع خبرتنا السابقة بالقصة. ومع ذلك، عندما نمضي لمشاهدة معالجة حديثة لحكاية مألوفة تنتابنا، على الفور، يقظة حذرة. فنحن نتوقع من القصة أن تكون مختلفة بحذق، ونقارنها بعناية فائقة بالأصل، لنلاحظ، بشكلٍ وافٍ، براعتها الفنية في السرقة، وسيكون وعينا بالبراعة الفنية عند المستوى الذي يفترضه المؤلف ما لم يكن بإمكان التقنية أن تنتحل صفة تقنية الراوي (وهذا أمر شائع في الرواية، ولكنه نادرٌ في الدراما). فكل اختلاف نراه، ونلمسه، ونتذوقه بوعي يزيد من وعينا بالانفصام بين أنواع الجمهور.

تتمثل مشكلة ستوبارد، إذن، في اجتراح طريقةٍ لتقديم القصة القديمة من دون إقامة حاجزٍ بين الجمهور السردي، والجمهور الذي يفترضه المؤلف. وهو ينجح في ذلك من خلال معالجةٍ يقظةٍ لمصدره الذي اقتبس منه. وبادئ ذي بدء، بينما يعرف الجمهور الذي يفترضه المؤلف عند ستوبارد ـ بفضل خبرته السابقة بـ **«هاملت»** ـ حقائق لا يعرفها الجمهور السردي، فإن خبرة الجمهور السردي لا تتناقض جدياً، عند نقطة معينة، مع معرفة الجمهور الذي يفترضه المؤلف. وفي هذا يختلف ستوبارد عن معظم كتّاب المحاكاة الساخرة المعاصرين. فمسرحية **مكبث** ليونسكو، مثلاً، تحرِّف، بقسوة، القصة المألوفة: فالشخصيات التي

يذكرها الجمهور الذي يفترضه المؤلف بأنها شخصيات فاضلة في مسرحية شكسبير، تبدو شريرةً أمام الجمهور السردي، في حين أن لغة يونسكو العاميّة المعاصرة تتنافر مع ما نعرفه عن لغة شعر شكسبير. وثمة سبب وجيه لهذا الأمر؛ فشكسبير ينتهي بأمل في مستقبل أفضل، أما تأكيد يونسكو أن الأشياء تسير نحو الأسوأ فقط، إنما هو تأكيد يصبح أكثر حِدةً بالمقارنة. ولكن مادمنا نلتمس معارضة ما نراه، كوننا جمهوراً سردياً، بما نعرفه عن شكسبير كوننا جمهوراً يفترضه المؤلف، فإن هناك سخريةً قائمةً بين المستويين. وبغية جعل هذه السخرية قويةً قدر الإمكان، يؤكد يونسكو وعينا بالمستوى الذي يفترضه المؤلف. وهذا يؤكد الأطروحة، ولكنه يجعل من إمكانية عنايتنا بالشخصيات أمراً بعيد الاحتمال.

إن هذه الحيادية قد تلائم حاجات يونسكو في مسرحية مكبث، ولكنه لن يكون كذلك مع ستوبارد؛ لذلك فهو يعالج المصدر الذي يقتبس منه بصورة مختلفة. فمسرحية ستوبارد قد تُضخّم **هاملت**، ولكنها لا تتناقض معه مباشرةً(27). وكلما نشاهد ـ وهذا يشمل كل شخص، باستثناء البطَلين، أو الممثلَيْن اللذين على المسرح ـ حدثاً كان قد صوّره شكسبير، يعود ستوبارد إلى شكسبير المحض. إن هاملت، وكلوديوس، وجرترود، وبولونيوس يلقون أبياتاً شعريةً كما هي في الأصل(28). والاستثناء الوحيد لهذه التقنية الصارمة هو حضور هاملت في قارب في الفصل الثالث من مسرحية ستوبارد، وهو مشهد لم يُمثّل في مسرحية

(27) تؤكد جِل ليفينسن أن مسرحية ستوبارد هي «تحويل كل شيء نبيل ووجيه في مسرحية **هاملت** إلى محض سخافة» ("Views", p.436). وهي تؤسس مجادلتها على إعادة ستوبارد كتابة شكسبير، ولكنها تخفق في تفسير دقة استشهاداته. وبالتأكيد، فإن هذا الجانب واحدٌ من أكثر جوانب مسرحيته إثارةً.

(28) حاول مارك توين في عمله Burlesque Hamlet أن يقوم بشيء مشابه. فهو، أيضاً، احتفظ بالنص الأصلي، مضيفاً إليه شخصية، ومحرِّفاً أبياته الشعرية. ولكن، في حين أن تقنيات ستوبارد تظهر كحلٍ لمشكلةٍ درامية عينية، يبدو مارك توين أنه يتسلى بالتقنية بذاتها. وبينما تكون هذه التقنية بارعةً، إلاّ أنها لا يمكن أن تُعَزز، وتوين لم يتممها أبداً.

شكسبير. وهاملت لا يتكلم في هذا المشهد، ومع ذلك فإن أفعاله تأتي مطابقةً لأفعال هاملت عند شكسبير.

حقاً هناك بضع تنافرات ثانوية بين النصين: فشخصيتا روزنكرانتز وجلدنسترن في مسرحية ستوبارد، مثلاً، يشهدان أدواراً من المشاهد لم يشهداها في مسرحية **هاملت** لشكسبير، وعبارة أوفيليا في مسرحية شكسبير: «لَهفي على عقلٍ رفيعٍ قد هوى» لا ترد في عمل ستوبارد(29). ولكنّ مشاهداً ـ سواء أكان معلماً، أوَ ناقداً، أو ممثلاً ـ عرف شكسبير بحميمية هو، فقط، من سيلاحظ التناقضات. ومعظم الأشخاص المتآلفين، بشكل معقول، مع النص الأصلي (وهذا هو بوضوح الجمهور الذي يفترضه المؤلف لمسرحية ستوبارد)(30) سوف يوافقون على الرأي القائل إنه بينما يسدّ ستوبارد الثقوب في مسرحية شكسبير، فإنه يترك هاملت سليماً غير مصابٍ بأذى. والتعارض بين تجربة الجمهور السردي وذكريات الجمهور الذي يفترضه المؤلف تُخفِّفُ حِدّتُهُ إلى حد أكبر مما في مسرحية يونسكو؛ وبالنتيجة تكون العوائق التي تحول دون استغراقنا في المستوى السردي أقلَّ بكثير.

بيد أن ستوبارد قد فعل أكثر من مجرد الحطّ من قيمة وعينا بالفجوة القائمة بين ما يفترضه المؤلف والسرد، فهو قد استخدم بالفعل البقايا الضرورية لهذا الوعي كعنصر حُبكة. فبينما تبدأ المسرحية محاكاةً ساخرةً، يتحرك الجمهور السردي، والجمهور الذي يفترضه المؤلف قُدُماً مع المسرحية، وبالنتيجة، تنقلب المسرحية إلى توسيع. ويحدث هذا بطريقتين. أولاً، إن الجمهور السردي يصبح على «معرفة» بشخصية هاملت التي كان الجمهور الذي يفترضه المؤلف يعرفها مسبقاً مادام يرى أجزاءً كبيرةً من تلك المسرحية بذات الشكل الذي يعرفها به الجمهور الذي يفترضه المؤلف، وبذلك كلما اطردت المسرحية يصبح الجمهور

(29) Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (New York, 1968), p. 78.

(30) إن إنتاج المسرحية الأولى في "Old Vic" من طرف فرقة المسرح القومي، وكان ستوبارد ـ كما يشير جون رسل تايلور ـ مقتنعاً بجمهورٍ متآلف مع «المضمون الأصلي»، وإن كان أقلّ تآلفاً مع تفاليد مسرح العبث. Taylor, *The Second Wave: British Drama for the Seventies* (New York, 1971), p. 101.

السردي مقاسماً الجمهور الذي يفترضه المؤلف معرفته للماضي. ولكن فضلاً عن ذلك، ينفّذ الممثلون عند ستوبارد موتَ روزنكرانتز وجلدنسترن القادم. وبذلك، يصبح الجمهور السردي مقاسماً الجمهور الذي يفترضه المؤلف معرفته بالمستقبل أيضاً. إن هذا الغلق المزدوج للفجوة يوازي، على نحو مناسب، مزاج المسرحية المتقلّب. فالفصل الأول ـ حيث تكون المسافة بين نوعي الجمهور أكبر وأعظم وضوحاً ـ هو أيضاً فصلٌ هزلي، فالحيادية تناسب الكوميديا. وكلما أصبحت المسرحية أكثر قنوطاً، تضيق الفجوة؛ وعند النقطة (الفصل الثالث) حيث يتعين على اهتمامنا بالشخصيات أن يتعاظم يكون الانفصام بين الجمهور السردي والجمهور الذي يفترضه المؤلف، ووعينا بهذا الأنفصام، عند حدّه الأدنى. وفي الحقيقة، فإن المسرحية بالكاد تعتمد على شكسبير في هذه النقطة، فالقصة الأكبر التي يقع في شراكها روزنكرانتز وجلدنسترن، هي قصة قد رُويت سابقاً بقدر ما تؤثر فيهما، وستوبارد ـ الذي يدنو بنا قرب بطلَيه ـ يتجنب، بحكمة، التنويه بالمستوى الذي يفترضه المؤلف من خلال الإحجام عن الاستشهاد بـ«**هاملت**» مطلقاً. وفي النهاية فقط ـ عندما يرغب في تذكيرنا بأن موت بطلَيه هو محض خيط واحد في نسيج أكبر ـ يعود إلى نصّ شكسبير.

ثمة قدرٌ كبيرٌ جداً في المسرحية يوضح الاعتبار الذي يوليه ستوبارد للموازنة بين الجمهور الذي يفترضه المؤلف والجمهور السردي. وربما ننوّه، فقط، بمعالجته لاستعارة المسرح/الحياة، مادامت تتعارض بقوة مع معالجة أنويه في مسرحيته **أنتيغونا** .يقوم الكورس في مسرحية أنويه بتوجيه هذه الإستعارة، مباشرةً، إلى الجمهور الموجود في المسرح، مخلّفاً مسألةً غامضةً تتعلق بما إذا كنا نستجيب بوصفنا جمهوراً سردياً، أو جمهوراً يفترضه المؤلف. وعلى أية حال، يجعل ستوبارد ممثله يوجه تنظيره حول المسرح إلى روزنكرانتز وجلدنسترن نفسيهما. وبذلك، فإن الاستعارة ـ كيفما يفهمها الجمهور الذي يفترضه المؤلف(31) ـ موجودةٌ على المستوى السردي ضمن المسرحية بوصفها

(31) See Berlin, "*Rosencrantz and Guildenstern*," and William Babula, "The play-life meaphor in Shakespeare and Stoppard," *Modern Drama* 15 (1972), 279-81.

واقعاً حقيقياً، ولا تقوم بتنحيتنا عن المسرحية كما تحاول ذلك اقتحامات أنويه.

هناك، بطبيعة الحال، تساؤلات كثيرة عن الخاصية التي لا يتوجه إليها تحليلي. فتحليلي لا يمدُّ لنا يد العون لكي نقرر ما إذا كانت الفطنة في هذا المسرحية هي ذكاء فعلاً، أم مجرد تفاهة، ولا يمدُّ لنا يد العون في أن نقرر ما إذا كانت رؤية ستوبارد للوضع الإنساني رؤيةً مشروعةً فلسفياً، وهو لا يستطيع إخبارنا ما إذا كانت المسرحية قد ساعدت ستوبارد في تطوره النفسي. ولكنه يساعدنا في تثمين تقنية الاقتباس الأدبي عند ستوبارد؛ تلك التقنية التي تحافظ على الاستغراق في الشخصيات على نحو أعظم مما تفعله تقنية يونسكو أو أنويه. ومهما يكن ذلك الذي نقرره بشأن مسرحية أنتيغونا، أو مكبث، فإننا نستطيع أن نتفق، في الأقل، على أن تقنيات ستوبارد ملائمة جداً لمسرحيته.

يطّرد استثمار البضائع المسروقة في الأدب، والسينما، والموسيقى، ويثير دائماً تساؤلات نقدية جديدة. وبعض هذه التساؤلات عينية تماماً. فكيف يتسنى لستوبارد أن يتدبّر ـ في مسرحيته دعابات ـ كتابة سخرية واسعة رغم أن إحالاته تتطلب معرفةً سريةً تماماً؟ تحمل مسرحية لير، للكاتب إدوارد بوند، معنى من دون إحالات على شكسبير، وهي إحالات تظهر أنها تثلم اشتراكيته المتطرفة من خلال تشجيع النزعة النخبوية؛ فما الذي يكسبه من خلال الاقتباس الذي يجعل من الضحية ذات شأن حقيق بالاهتمام؟ وهناك تساؤلات أخرى أكثر تجريداً. فما الارتباط القائم بين استخدام الاقتطاف والنزعة اللاطبيعية الهجومية في أعمال جون بارث، وبورخس، ونابوكوف؟ ما نوع التأثيرات التي تحدث عندما يقتبس فنانٌ أدبي من حقلٍ لالفظي كما فعل أنطوني بورجيز في سمفونية نابليون Napoleon Symphony (التي تستند إلى عمل بتهوفن: Eroica)؟

إن الاقتباس الأدبي حقلٌ ثرٌ، ونادراً ما بحث فيه النقاد. وفي حين أن هناك الكثير من المقتربات المثمرة، فإن مخطط التصنيف، والتأويل، والتقييم المبيّن في هذه المقالة سوف يساعد على الشروع في الحرث.

تصوّر مونتاني للقراءة في سياق شعرية عصر النهضة

كاثلين م. باوشاتز

يصف مونتاني في مقالته «في الخبرة» عملية التواصل اللفظي من خلال تشبيه مثير بلعبة التنس: فالمستمع (أو الشخص الذي يتلقى الكرة) ينبغي أن يكون مشاركاً بفاعلية كما المتكلم (أو الشخص الذي يرسل الكرة) إذا ما كان على الرسالة (أو الكرة) أن تُرسل، أو أن تُعاد، وهذا هو الأهمّ. يقول مونتاني:

ينتمي نصف الكلام للمتكلم، ونصفه الآخر للمستمع. وعلى هذا الأخير أن يهيئ نفسه لأن يتلقى الكلام طبقاً للحركة التي يتخذها الكلام نفسه. والمتلقي - شأنه شأن لاعبي التنس - يتحرك ويستعد طبقاً لحركة ضارب الكرة وطبيعة الضربة[1](*).

---

(1) *The Complete Essays of Montaigne,* trans. Donald M. Frame (Stanford, 1965), III. 13. 834, b.

ستكون إحالاتي على مونتاني بالشكل الآتي: الكتاب، الفصل، رقم الصفحة؛ أما الحروف a, b, c, فسوف أشير بها إلى طبعات أعوام 1580، 1588، 1595 على الترتيب.

(*) يقتبس الكاتب، أولاً، النص الفرنسي ويشر إليه بهامش مستقل، ثمّ يعقبه بالترجمة الإنجليزية وبهامش مستقل آخر أيضاً، ونحن سنكتفي، طبعاً، بالإشارة إلى هامش النص الإنجليزي. (المترجمان)

على الرغم من أن هذا الوصف يفيد التركيز على التكلّم والاستماع، فإنه يمكن أن يصف رؤية مونتاني للقراءة أيضاً؛ ذلك أن العنصر البصري في القراءة يوحي به التعبيران «طبقاً لما يراه» و «طبيعة الضربة». ومونتاني يجعل من المقارنة بين عملية القراءة ولعبة التنس شيئاً واضحاً في مقالته «في الكتب» عندما يصرّح بأن «المؤرخين يَدي الضاربة» [a ،303 .II10 .]. ويبدو أن تلقي التواصل اللفظي - بصرياً كان أم شفاهياً - يقتضي مشاركةً واسعةً من جانب القارئ أو المستمع بذات القدر المطلوب من الكاتب أو المتكلم.

إن هذا الاعتقاد بالمشاركة المتساوية القدر لكل من الكاتب والقارئ (أو المتكلم والمستمع) يبدو اعتقاداً حديثاً ومفاجئاً. فتصور رولان بارت للنص الحديث بوصفه نصّاً قابلاً للكتابة Scriptable ("writerly") لم يعد القارئ فيه «مجرد مستهلك، وإنما منتج له»[2]، إنما هو تصور لا يختلف كثيراً، في بعض جوانبه، عن وصف مونتاني للقارئ والكاتب على كلا جانبي شبكة لعبة التنس. والنقاد المعاصرون - الذين يشدّدون على خبرة القارئ في الأدب[3] أكثر مما يقومون بتحديد النص، أو بتخيل أفكار الكاتب - يكونون قريبين جداً من التشبيه الذي أقامه مونتاني بتلقي ضربة الكرة في لعبة التنس. وعلى الرغم من أنه يُفردُ عباراتٍ لمقاصد الكاتب «ضارب الكرة» أكثر مما يفعلون هم، فإنه يدرك بوضوح

(2) Roland Barthes, *S / Z: An Essay*, trans. Richard Miller (New York. 1974), p.4.

(3) انظر مثلاً كتاب نورمان هولاند:
The Dynamics of Literary Response, (New York, 1968)
وكتابه الآخر:
5 Readers Reading (New Haven, 1975)
وانظر ستانلي فش في كتابه:
Self-consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literture, (Berkleye and Los Angeles, 1972).
وكذلك، فولفغانغ آيزر في كتابه:
The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett, (Baltimore, 1974).

أن الكلمات تكفّ عن أن تكون صفةً مميزةً للمتكلم أو الكاتب حالما تغادر فمه أو قلمه.

والاعتقاد بالدور الفعال للقارئ أو المستمع ـ الذي تم التدليل عليه في التناظر الذي أقامه مونتاني مع لعبة التنس ـ ليس اعتقاداً نموذجياً لمنظري الأدب الأوائل سواء أكانوا ينتمون إلى العصر الكلاسيكي أو القرون الوسطى أو عصر النهضة. فالأفكار الأفلاطونية في القراءة ـ بدءاً من أفلاطون نفسه إلى أوغسطين ووصولاً إلى الأكاديميات الإيطالية والفرنسية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر[4] ـ لا تؤكد شيئاً قدر تأكيدها على سلبية القارئ. ف «تأثيرات» الشعر «تغيّر» القارئ سواء أرغب في ذلك أم لم يرغب. والإرث اليهودي ـ المسيحي، من خلال تأكيده أولوية الكلمة[5] Word، يضع القارئ والمستمع، بالأسلوب نفسه، في موقع ثانوي، في حين أن النص نفسه يوسّع من القارئ ويحوّله، أو بطريقة أخرى يؤثر فيه ويغيّره.

تتضمن مصطلحية البلاغة الكلاسيكية ومجازاتها ـ التي استخدمها المتخصصون في حقلَيْ الشعرية واللاهوت لوصف الطريقة التي يثير فيها الشاعر أو الخطيب مشاعر جمهوره ـ إحساساً قوياً بالقوة النسبية للمتكلم وضعف المستمع. وعندما أعاد دُعاة النزعة الإنسانية في عصر النهضة وكتّاب الأدب قراءة شيشرون وكونتليان، بدا وكأنهم تقبلوا هذا الاعتقاد، ونقلوه في توصيفاتهم الخاصة عن الاستماع والقراءة. وكِتاب دو بيلي Du Belly: Deffence et illustration de la language francoyse، عام 1549، مثال جيد على هذه الظاهرة. فهو لم يلح، فقط، على أن يكون طموح الشاعر ـ القارئ محاكياً لتقنيات المعلمين الكلاسيكيين في فرنسا، بل يحاول، أيضاً، أن يثير المستمع كما فعل هوراس وفرجيل. والوصف الآتي يظهر الشاعر شخصيةً أورفية تتلاعب في

(4) See Frances Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, (London, 1947; reprinted Nendeln / Liechtenstein, 1973).

(5) See Walter J. Ong, S. J., *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (New Haven, 1967).

المستمع من خلال اللغة:

> فلتعرف، أيّها القارئ، أن مَنْ أنشدُه في لغتنا هو الشاعر حقيقةً، فهو الذي سيجعلني ساخطاً، وهو الذي يهدّىء من روعي، ويبعث فيّ البهجة ويؤذيني، ويجعلني أحبّ وأكره، ويدهشني، وباختصار إنه هو الذي سيمسك بلجام انفعالاتي منعطفاً بي هنا وهناك حسب رغبته(6)

إن الطريقة التي يكون فيها هذا التحول السحري مؤثراً، والدور الذي يلعبه القارئ فيها؛ هما، مع ذلك، أمران لم يُفحصا، عادةً، بدقة من منظري عصر النهضة أكثر مما فعل منظرو علم الجمال الكلاسيكيون. وقد أشار نورمان هولاند في كتابه **خمسة قراء يقرأون** إلى أن الإرث البلاغي لم يحلّل دور القارئ:

> يرجع هذا الإرث ـ الذي يفترض استجابةً منتظمةً من القراء والجمهور يعرفها الناقد ويفهمها نوعاً ما ـ إلى مفهوم أرسطو عن التطهير catharsis، وإلى أفكاره عن استجابات الناس الثابتة، ظاهرياً، لجزئيات التعبير. أو ربما نشأ هذا الإرث من تأكيد أفلاطون أن الشعر يولّد الضعف. ورغم أن الإغريق قد لاحظوا الظاهرة التي نسبوها إلى الجمهور بشكل أفضل مما فعل المنظرون المتأخرون، إلاّ أن الإرث ازدهر بعدَهم ليبلغ الذروة مع قوانين النقاد الكلاسيكيين الأقل شأناً. (ص، 5)

إن كتاب مونتاني المقالات (1572 ـ 1592) ـ بخلاف الكتابات المبكرة، بل وحتى معظم الكتابات المعاصرة ـ يختبر ما إذا كان بإمكان كاتب أن يُحدث تغييراً في القارئ، وكيفية إنجاز هذا التغيير. وفي الكتابين الأولين من المقالات يواجه مونتاني ـ بوصفه هو نفسه قارئاً ـ مشكلة ما إذا كان بإمكان النماذج القديمة للفضيلة ـ التي درسها ـ أن تؤثر فعلاً في أفعاله الخاصة. وهذا ينير لنا فحص تلك المناقشات بما تُطلعنا عليه من نظرة مونتاني لعملية القراءة. فإذا كان يأخذ بالنظرة الأفلاطونية في القراءة، فسوف يفترض أن القراءة التي تدور حول الأفعال الخيِّرة

(6) Joachim Du Bellay, *Le Deffence et illustration de la langue francoyse*, ed., Henry Chamard (Parris, 1966), II.11. 179.

ستدفع القارئ إلى فعل الشيء الحسن حتماً. ولكن، من الواضح وبشكل غير مباشر، أن مونتاني لا يشعر بأن الإعجاب يجعل من المحاكاة شيئاً ممكناً بالضرورة؛ فهو قد يُعجب بـ «الشاب كاتون»، ولكنه لا يشعر بأنه قادرٌ على أن يكون مساوياً له:

> إن ضعفي لا يغيّر، البتة، من احترامي البالغ لقوة ونشاط أولئك الذين يستحقونه وأن أكون مغموراً في قاع الأرض، فإن ذلك لن يعجزني عن أن أشاهد ما بين الغيوم الرفعة المحتومة لتلك الأرواح البطولية (I 37. 169 ،a.).

تشرح هذه الفقرة، ببالغ الوضوح، اعتقاد مونتاني بأن الإدراك والفعل هما عالمان متمايزان، ولا يفضي أحدهما إلى الآخر، ضرورةً، ما لم تكن الرغبة الشخصية وسعي الإرادة حاضرين أيضاً.

ويُطبَّق هذا الاعتقاد بوضوح في مقالة "De la praesumption" على قراءة الأدب وكتابته. فأن يكون مونتاني معجباً بـ «نتاجات تلك العقول الثرّة السالفة»، فذلك لا يجعله قادراً على الكتابة، أيضاً، بمثل قدرتهم. وهو يميز القراءة، أو التقييم النقدي من فعل الكتابة:

تشغل عقلي دائماً فكرة ما. تقدم لي. شكلاً أفضل بكثير من ذلك الذي استخدمتُه، ولكنني لا أستطيع القبض عليه وتفسيره. فأستنتج من ذلك أن نتاجات العقول الثرّة السالفة أبعد ما تكون عن أقصى حد يصله خيالي أو رغبتي فأنا أقيّم جمالها؛ وإن لم أكن أفهمها في أقصى حدودها، فأنا، في الأقل، أفهمها إلى الحد الذي لا تستطيع فيه نفسي أن تطمح إليه (II. 17. 482,a)

وفي حين أن دو بيلي يطالب بقوله: «يا شاعر المستقبل إقرأْ، وقبل كل شيء أعد القراءة، واقضِ الليالي والأيام في قراءة النصوص الإغريقية واللاتينية...» (107 .II4)، نجد أن مونتاني لا يشعر بأن القراءة تُعلِّم الفرد كيف يكتب. فالقراءة لا تحقق تحولاً متعدد الجوانب بين ليلة وضحاها «كما يحوّلك أشباه بروتيوس Proteus بطرائق عدة من خلال قراءة أولئك المؤلفين» (37 .I5)، الأمر الذي شعر دو بيلي بإمكانيته.

ومع ذلك، ثمة منطقة يتشابه فيها دو بيلي ومونتاني تمام التشابه، وهي معالجتهما لاستعارة الهضم digestive الكلاسيكية للقراءة. فكلاهما يشعر أن على القارئ تَمثّل الأعمال القديمة بفاعلية، ليجعلها مناسبة لاحتياجاته. فهذا دو بيلي يطالبُ الكاتبَ الفرنسي أن «يلتهمَ devour» الشعراءَ اللاتينيين بمثل ما قام الشعراء الرومان بـ «هضمِ» الإغريق (42 .7 I) من خلال «محاكاة أفضل الكتّاب الإغريق، محوّلين أنفسهم إليهم، وملتهميهم، وبعد أن يهضموهم بصورةٍ جيدةٍ يحوّلونهم إلى دمٍ وغذاء». ويستخدم مونتاني، أيضاً، صورة التمثيل الهضمي في فقرة تؤنِّبُ، بقوة، أولئك القراء الذين لا «ينتحلون» الأفكار التي يأخذونها من الآخرين:

> نحن نُعنى بآراء الآخرين ومعارفهم وهذا كل شيء. ولكن، ينبغي أن نجعلها تخصنا نحن. فنحن نشبه ذلك الذي كان بحاجةٍ إلى النار فقصدَ جاره ليُحضرَ قبساً منها، وبعد أن وجدَ هناك ناراً قويةً أخذ يدفئ نفسه ناسياً أن يجلب معه إلى البيت قبساً منها. فما الخير الذي نقدمه لأنفسنا من وراء ملء بطوننا باللحم إن لم نهضمْه، وإن لم نحوّله إلى دواخلنا، وإن لم يجعلنا أكبر وأقوى؟ (I. 25. 101, a)

إنّ صور التمثيل الهضمي والتحويل مشابهةٌ لتلك الصور الموجودة عند دو بيلي، إلاّ أن الإصرار على الاختيار والمشاركة الفعالين من طرف القارئ هو أمرٌ موجودٌ لدى مونتاني بصورةٍ أقوى. ويبدو لي التشبيه، على نحو خاص، بالشخص الذي ينسى أن يجلب معه قبساً من النار إلى بيته (ربما تمثل النار هنا الإلهام) أمراً مهماً. فذلك الشخص الذي يبقى أمام النار في بيت جاره إنما يشعر، في الحقيقة، «بتأثيراتها»، وهو، في الواقع، «يتحوّل» إلى الحد الذي يشعر فيه بالدفء. بيدَ أن مونتاني يُدرك بوضوح أن هذا الشخص ما لم يقم باتخاذ الخطوة العملية في جعل هذا الإلهام [أي النار] شيئاً يخصه ـ من خلال فصله عن مصدره الأصلي ـ فسوف يؤثر فيه تأثيراً مؤقتاً فقط. فهو سوف يظل في موقع ثانوي من جاره، أو من مصدر النار [الإلهام]، بمعنى أنه كقارئ سوف يظل في موقع ثانوي من سلطة الكاتب. وحريٌ بنا القول إن مونتاني قد اختار هنا

تعريفاً للقراءة «يركز على القارئ» أكثر مما «يركز على المؤلف»، أو «على النص».

وهو يدرك أن القراءة هي خطوة أولى فقط في عملية التعلم. ويقارن، في فقرة مشهورة من مقال «في تربية الأطفال»، الحكم الناتج عن القراءة بالعسل الذي ينتجه النحل:

يقوم النحل بسرقة الأزهار المنتشرة هنا وهناك، ولكنه يصنع منها، بعدئذ، عسله، عسله الخاص؛ إذ لم يعد خاصاً بنبات الزعتر، أو نبات السمسق. والأمر نفسه ينطبق على حالة الفقرات المُقتبسة من أشخاص آخرين، فالكاتب سوف يحوّلها، ويمزجها ليصنع منها عملاً يخصه هو، وليصوغ منها حُكمَه. فتعلمه، وعمله، ودراسته ترمي إلى تكوين هذا الحكم فقط. (a ،111 .I26).

ولا يوسّع مونتاني،هنا، دور الحكم من كونه وسيلةً ثانويةً في عملية القراءة (كما هو الحال لدى دو بيلي)[7] ليحقق هدفه النهائي فقط، بل إنه يسائل المقدمة الأساسية لجميع المناقشات المبكّرة التي دارت حول مكانة القارئ في عملية المحاكاة، تلك المقدمة القائلة: إن الشيء الإبداعي هو من نفس طبيعة المصدر الأصلي. وتكمن أصالة مونتاني في إشارته إلى أن «العمل» الجديد («العسل») ذو طبيعة مختلفة عن طبيعة «الفقرات المقتبسة» («الزعتر والسمسق»). فالدارس يقرأ، ومن ثم يتعلم، بصورة غير مباشرة من خلال تحويل ومزج ما يقرأه ليجعل منه شيئاً يخصه هو بدلاً من تقليده مباشرة. وبخلاف الكتّاب الأوائل الذين يستخدمون صورة النحل لوصف القراءة والتعلّم، يركز مونتاني على العملية [أي عملية صنع العسل] وعلى الناتج أيضاً[8] [أي العسل نفسه].

---

(7) يقول مونتاني بصدد الشاعر الذي يقرأ من أجل أن يتعلّم كيف يحاكي: («يتعيّن عليه، قبل كل شيء، أن يمتلك المقدرة على إصدار الأحكام لكي يعرف قوّته الخاصة»). (II. 2. 107).

(8) توبوس *topos* النحل والعسل، الناشيء من Ion، هوراس وسينيكا، موجودة أيضاً في كتاب عنوانه *Courtier*: «وكما في المروج الخُضر ترفرف النحلة ما بين الحشائش سارقةً الأزهار، كذلك فإن رجل البلاط يستدرّ العطف من أولئك الذين يعتقد بأنهم =

وما أن يدرك مونتاني فكرة أن القراءة هي خطوة أولى فقط في عملية التعلم (ليتبين بذلك ما لا ينتمي إليها)، يكون حراً في اختبار عملية القراءة نفسها ليتبين ماهيتها. وكلما توغلنا في الفصول الأخيرة من الكتابين الأولين من المقالات شعرنا، باطراد، بأن كل ما يريده مونتاني من القراءة هو أن تزودنا بالمتعة. فهو يقول في مقال «في الكتب»، مثلاً: «أنا ألتمسُ من الكتب أن أمحض نفسي اللذة فقط من خلال تسلية بريئة» (III. 10. 297, a). وينتقل مبتعداً عن صراعه المبكر مع النظرة التي ترى أن على القراءة أن توفر التعليم، أو التهذيب الأخلاقي.

ويتحرى مونتاني، في الكتاب الثالث من المقالات، مسألة التأثير الذي يتركه النص في القارئ من وجهتي نظر الكاتب والقارئ أيضاً[(9)] ولقد تشكلت

= يمتلكونه، آخذاً من كلّ واحد منهم الحصة التي تبدو أنها تستحقّ الإطراء» (Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, trans. Charles S. Singleton [Garden City, N. Y., 1959], pp.42-43). إن وصف بالديزار كاستجليون عمليةَ المحاكاة هو وصف أكثر سطحيةً من وصف مونتاني، ولم يأخذ بحسبانه العملية المتوسطّة الضرورية لامتصاص المزايا المرغوب فيها.

(9) لم يُعالَج هذان الجانبان من وجهة نظر مونتاني في القراءة، حسب علمي، كجانب واحد في النقد الحديث المعنيّ بمونتاني. فلقد تحدث ترنكو Trinquet، وسايس Sayce بالتفصيل، تباعاً، حول قراءة مونتاني المبكرة، وحول مواقفه الواضحة من الكتب التي عرفها، وأحبها:

(Roger Trinquet, *Le Jeuness de Montaigne: Ses origines familiales, son enfance et ses études* [Paris, 1972] and R. A. Sayce, *The Essays of Montaigne: A Critical Exploration* [Evanston, III., 1972]),

وخصوصاً الفصل الثالث المعنون:

(Imitation and Originality: Montaigne and Books).

وناقش بوالو Pouilloux، ومرغريت ماكجوان McGowan Margaret مشكلة الكيفية التي يقاربُ بها قارىء حديث كتابَ المقالات، وتقنيات الإقناع التي من خلالها حاول مونتاني التأثير في القارئ:

(Jean-yves Pouilloux, *Lire Les " Essais" de Montaigne* [Paris, 1970]; and Margaret McGowan, *Montaigne's Deceits: The Art of Persuasion in the " Essays"* [Philadelphia, 1974].

ولكن، ما من أحد من هؤلاء النقاد حاول أن يصف رؤية مونتاني لعملية القراءة =

بعض الأفكار الأكثر أصالةً عن القراءة، الموجودة في كتاب المقالات، في مناقشات الكتاب، وفي الطريقة التي يتوقع مونتاني أننا سنقاربه بها لاسيما في الكتاب الثالث، ولكن أيضاً في مقالته «إلى القارئ»، وفي الطبعات المتأخرة لكثير من مقالاته المبكرة. ففي هذه الفقرات يتخطى مونتاني صور الإرث البلاغي التي شكلت مناقشاته للقراءة في الكتابين الأولين.

ربما يتوقع المرء أن على مقالة «إلى القارئ» أن تصف الدور الذي يفترض مونتاني من القارئ أن يضطلع به في الكتاب(10). ومن الغرابة بمكان أن تبدو هذه التوطئة، في الحقيقة، أنها تتنكر لأن يكون مونتاني متوقعاً أيَّ شيء خاص بالقارئ، كما أنها تنكر أن يكون الكتاب ذا قيمة خاصة بالنسبة للقارئ. وعلى الرغم من أنه يبدأ بعبارة مشهورة تقول: «كُتب هذا الكتاب مع إيمان كبير بالقارئ» («إلى القارئ»، ص2)، فإن ما يعنيه هو أن الكتاب لا يزعم، مخلصاً، خدمة القارئ: «أنا لم يكن في بالي خدمتك، ولا خدمة مجديَ الخاص». ومع ذلك، بمقدورنا أن نفهم هذا الموقف العدائي ظاهرياً تجاه القارئ، في مقالة «إلى القارئ»، في ضوءٍ أكثر إيجابية عندما يُقارن ببعض عبارات مونتاني التي تدور حول القراءة نفسها.

يشرح مقال «إلى القارئ» أن كتاب المقالات مصمَّم لأن يقدم «لوالديه وأصدقائه» بعض المعرفة به بعد وفاته «بأسلوبي الاعتيادي، والطبيعي،

= نفسها، على الرغم من أن مرجريت ماكجوان إقتربت كثيراً في مناقشاتها لمشاركة القارئ التي تطلّع إليها مونتاني.

(10) وبتعبير حديث، تُبدع هذه المقالة ما سمّاه فاذر أونج «القارئ المتخيّل fictionalized reader» في مقالته:

("The Writer's Audience Is Always a Fiction", *PMLA* 90 [1975], 9-21).

أو ما يشير إليه جيرار جينيت بـ «المروي عليه»، ففي كتابه Figures III (Paris, 1972)، يعرّف جينيه «المروي عليه» بالشكل الآتي: «إن المروي عليه، شأنه شأن الراوي، واحد من عناصر الموقف السردي، ويظهر بالضرورة عند المستوى الحكائي نفسه؛ أي أنه غير مطابق للقارئ أو سابق عليه [حتى وإن كان هو نفسه، أي القارئ، موجوداً وجوداً فعلياً] بشكل أكبر من مطابقة الراوي للمؤلف».

والبسيط». وهذا هو، بطبيعة الحال، نوع الكتب التي أحبَّ مونتاني قراءتها مادامت تعالج «ما يأتي من الداخل» أكثر ممّا تُعالجُ «ما يحدث في الخارج»(11) ويختتم مقدمته بتحذيرٍ حول عقم الكتاب: «وهكذا، أيّها القارئ، فأنا نفسي موضوع كتابي. ومن غير المعقول بالنسبة لك أن تقضيَ فراغك في موضوعٍ عقيم وغير مجدٍ». بيدَ أن هذا التنصّل يعزز، فقط، الانطباع الذي نحصل عليه سلفاً من عبارات مونتاني التي تدور حول القراءة؛ فهو لا يتوقع أية نتائج مفيدة مباشرة من الكتب ما لم يكن القارئ نفسه مستعداً لأن يبدأ عملية تحوّل. ومن جهة أخرى، فإذا كان القارئ يقضي وقت فراغه حسب، فما الخلل في «موضوعٍ عقيمٍ وغير مجدٍ؟».

إن مقالة «إلى القارئ» عرض بلاغي للمواقف الإيجابية والسلبية من كتاب المقالات، مستخدماً القارئ و «القارئ المُتخيّل» في مداولة خاصة مع الكتاب والمؤلف والراوي. فهذه المقالة تهمل من كتاب المقالات ما لا نتوقعه، ولكنه لا يدّعي، فعلاً، ما يجب أن نراه فيها. فللقارئ، أساساً، الحرية في أن يفعل ما يشاء بإزاء الكتاب، أما مزاج مونتاني العصبي البادي في التوطئة، فإنما هو مؤشر على الوعي بتلك الحقيقة. وهو يواظب على تقويض التصوّر التقليدي للنزعة الوعظية didacticism من جهة الدور الضعيف الذي تعزوه إلى القارئ. وهكذا، فهو يفسح المجال لإمكانية أن يؤدي القارئ وظيفةً أقوى، الشيء الذي سنراه نامياً في عبارات معينة من الكتاب الثالث.

وفي الفصول التي كتبها بعد مقالة «إلى القارئ» يعيد مونتاني، مراراً، أنه على الرغم من أن كتاب المقالات يدرسه هو نفسه، فإنه لا يستطيع أن يتخذ منه نموذجاً وعظياً: «أنا أحكي عن شكل إنسانٍ آخر» (III .2 ،61 ،b)، و «أنا لا أعلّم، وإنما أحكي» (p.612, b). وعلى أية حال، فمادمنا نعرف، سلفاً، أنه لا

(11) «والآن، فإن كتّاب السيّر الذاتية هم أكثر ما يروقون لي ماداموا يقضون وقتاً مع الخطة أكثر مما يقضونه مع الحوادث، ومع ما يأتي من الداخل أكثر مما يقضونه مع ما يحدث في الخارج» (II.IO.303,a).

يؤمن بأي تطبيقٍ آليّ للنموذج ـ بأية طريقة كانت ـ فهذا لا يعني، ضرورةً، أنه ليس ثمة قيمة في تعريف الذات نفسه. فذلك شيء يعني أنه لا يريد ـ أو لا يعتقد بأنه يستطيع ـ إكراه القارئ على محاكاته. وهنا يعيد مونتاني تعريف مفهوم النزعة الوعظية من وجهة نظر القارئ بدلاً من وجهة نظر الكاتب. فهو يتخذ، غالباً، موقفاً توجيهياً عند الحديث عن المشكلات الأخلاقية. ويهدف هذا الموقف، عادةً، إلى تحديد مشكلة معينة بدلاً من فرض حلها على القارئ. وكما رأينا في مقالة «إلى القارئ»، فإن القارئ حرٌ في قبول تلك التوجيهات أو رفضها حسب اختياره.

تُقدَّمُ العلاقة بين القارئ والكاتب الآن بوصفها علاقة صداقة أكثر منها علاقة طالب بمعلم، أو علاقة أستاذ بمريد كما شاء لها دو بيلي أن تكون، والوصف الآتي للقراءة في فصل "De trois commerces" يدلّ ضمناً على صلة شخصية مع الكتب من وجهة نظر مونتاني للقارئ:

لكي أتحول عن فكرة مزعجة أحتاج إلى التماس العون من الكتب، فهي تحول ببساطة أفكاري إليها، وتُبعد الأفكار الأخرى. ومع ذلك، فإنها لم تكن ثوريةً بالنظر إلى أنني كنت ألتمس منها فقط تلك اللذات الأخرى، اللذات الحقيقية والحيّة والطبيعية: فهي تستقبلني بالتعبير نفسه دائماً (III. 3. 6، b).

وعلى أية حال، نحن نتلقى، مرةً أخرى، وصفاً قوياً للحرية التي يربطها مونتاني بالقراءة. فكلما «تستقبلني [الكتب] بالتعبير نفسه دائماً» يستطيع القارئ أن يحمل لها أي عدد من الأمزجة. وبهذا الخصوص تكون القراءة أجدر بالتفضيل من الصداقة؛ لأن الواجبات الشخصية لا تعرقل التفاعل مع الكتب. فالكتاب يقدم للقارئ خدمةً أكثر مما يفرض عليه أمراً.

ويبدو مونتاني، في الفصول اللاحقة من الكتاب الثالث، أنه يتمتع باللعب (كما كان في فصل «في التوبة») بالطرائق التي لا يفرض فيها كتابُه نموذجاً ما على القارئ بالقوة، ولكنه يقدم نوعاً معيناً من الدرس. فالقراءة تقترح مجموعةً من الاختيارات أكثر تعقيداً من المحاولة البسيطة لمحاكاة الكاتب. إذ يبدأ فصلاً

عنوانه «في فن التحاور» بفكرةٍ طريفةٍ، وهي: إن وصفه لنفسه سوف يبيّن للقارئ ما ينبغي تجنّبه:

> إن أخطائي هي إلى الآن أخطاءٌ طبيعيةٌ ولا سبيل إلى إصلاحها، ولكن الخير الذي يقدمه الناس الفضلاء للجمهور هو أن يجعلوا من أنفسهم قابلين على المحاكاة، أما بالنسبة لي فسأجعل من نفسي، ربما، شيئاً يمكن تجنّبه (III. 8. 703, b).

من الواضح أن الفعل الذي يجب تعلمه يختلف عن النموذج المُقدم في هذه الحالة. وللقارئ الحرية في رفض المثال المُقدم، ولكنه ربما يظل مفيداً كونه ثمرة تآلفه معه.

ومفارقةٌ مثل هذه تثير ثانيةً (كما في مناقشات المحاكاة) قضية العلاقة الملحوظة بين الفكر والفعل في كتاب المقالات. وإن تأكيد مونتاني الثابت ملَكَةَ الحكم (كما في استعارة صورة النحل صانع العسل) هو جزءٌ من محاولته ردمَ الفجوة القائمة بين الاثنين بالنسبة للقارئ. ويبدأ مونتاني، في الأجزاء الأخيرة من الكتاب الثالث، بحلٍّ هذا المأزق فيما يتعلق بالأدب من وجهة نظره ككاتب، ولكن مع تضمينات واضحة عن عملية القراءة أيضاً. ولأنه يتكلم عن نفسه في كتاب المقالات، فإن التعارض القائم بين «الفعل» و«الخطاب» (ذلك التعارض الذي حاول السير سدني Sidney حلّه من خلال مفهوم «الصورة المتكلمة «speaking picture)[(12)] لا يعدّ مشكلةً حقيقيةً:

> في أسوأ الأحوال، إن هذه الحرية المشوّهة لتقديم أنفسنا في مظهرين ـ الأفعال في شكل معين، والكلام في شكل آخر ـ قد تكون متاحةً لأولئك الذين يتحدثون عن الأشياء، ولا يمكنها أن تكون كذلك

(12) «والآن، فإن الشاعر الفذ يحقق الفعل والخطاب معاً: فمهما كان الشيء الذي يقول الفيلسوف بوجوب تحققه، فإن الشاعر يعطي صورةً تامةً عنه من خلال شخص يفترض قبلاً أنه حقّقه؛ وبذلك فإنه يربط المفهوم الكلي بعيِّنةٍ جزئية»:

(Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, ed. Forrest G. Robinson [New York, 1970], p. 27).

> لأولئك الذين يتحدثون عن أنفسهم كما أفعل أنا؛ فلابدّ لي من أن أسلك بقلمي نفس الطريق التي تسلكه قدماي. (b، 758 .9. III).

وهنا نلمس مساهمة مونتاني الأكثر أصالةً في تعريف الكتاب، لاسيما كتابه. إن صورة المرء، والمرء نفسه متطابقان (من وجهة نظر سردية)، وكذلك الحال مع الذات والموضوع، والمفكر والفكر الذين يظهرون أنهم يتشابهون («أولئك الذين يتحدثون عن أنفسهم»). فـ«القلم»، و«الأقدام» يمكن أن يُستبدل أحدهما بالآخر بصورة لعوبة ككل وظائف «الأنا» السردي المتعدد القيم. إن الافتقار المُتخيَّل إلى التمييز بين المؤلف والكتاب يدلّ ضمناً، أيضاً، على تبسيط لعملية القراءة: فالقارئ لا يستطيع طرح أسئلة مثل: ما الذي يعنيه المؤلف فعلاً؟ أمام كتابٍ كهذا؛ لأن النص يحدد المؤلف. وفضلاً عن ذلك، فإن الكتاب لا يمكن أن يكون أكثر وعظيةً من الحياة التي يصف.

وأخيراً، تمّ توسيع فكرة التعادل بين «القلم» و «الأقدام» بمفهوم اتحاد الكتاب والمرء اتحاداً جوهرياً consubstantiality. وتطور هذا المفهوم في طبعةٍ لاحقةٍ لمقالة «في الكتاب»، تلك المقالة التي تحمل مضامين عميقة لفهم نظرة مونتاني المتأخرة عن عمليتي القراءة والكتابة:

> أنا ليس لي على كتابي أكثر مما لكتابي عليّ. فالكتاب يتحد بمؤلفه جوهرياً، إذ ينشغل بذاتي الخاصة، ويكون جزءاً مكمِّلاً لحياتي؛ فهو لا ينشغل بطرفٍ ثالث أو هدفٍ دخيل مثل بقية الكتب الأخرى. (c، 505 .II.18).

ويظهر تصور مونتاني للـ«اتحاد الجوهري» بضع مرات في كتابه المقالات. وهناك مثالان في الكتاب الثالث هما كالآتي:

> في هذه الحالة، نذهب أنا وكتابي يداً بيد وبالخطوة نفسها. وفي حالات أخرى، قد يُطري شخص معين العملَ، أو يلومه بغضّ النظر عن صانع العمل؛ والأمر هنا ليس كذلك، فالشخص هو الذي يدرك أحدهما، ويدرك الآخر(III. 2. 611-12, b)

أشعر بلذةٍ عظيمةٍ في أن أكون موضع تقييم ومعروفاً، ومن الناحية الفعلية ليس شيئاً ذا بال بالنسبة لي أن أكون موضع تقييم ومعروفاً. (c، 705 .8. III).

يدلّ الاتحاد الجوهري ضمناً على أن قراءة كتاب المقالات تعادل الشروع بمعرفة مونتاني، وتقدم شيئاً أساسياً، وواقعياً ككل أشكال المعرفة والخبرة الأخرى. ويكشف هذا المفهوم عن اعتقاد يُلاحظُ تكرره في كتاب المقالات مفاده: إن القراءة مثل الخبرة. وتخبرنا مقالة «في التحذلق» أن القراءة، شأنها شأن الملاحظة، توسّع الوعي (I. 25. 133, a)، وتشير مقالة «في الكتب» إلى أن مونتاني يقرأ التاريخ ابتداءً ليتعلم ما يتعلق بـ«الإنسان عموماً» (c، 396.10. II)، و «ما يتعلق بأبيات شعر فرجيل» حتى يجد أن القراءة أكثر حيويةً من الخبرة:

> «لكنّ قوى هذا الإله وقيمته هي، من خلال ما فهمته عنه في تصوير الشعر له، أكثر حيويةً واتقاداً مما هو عليه فعلاً، وللشعر اليد الطولى في الإثارة».

«يُعيد الشعر إنتاج مزاج لامحدد أكثر حِبِّيَّةً من الحب نفسه. وفينوس ليست بهذا الجمال، أو عارية تماماً، أو نشيطة، أو تتملكها الرغبة كما يصورها فيرجيل» (b ،645 .III5 .).

بمقدور المرء أن يرى إلى هذه العبارات كأمثلةً بسيطةً على إدراكات «متحذلقٍ» مشوّهةٍ؛ فمونتاني، لافتقاره إلى الإحاطة بالتجربة الفعالة، يتعامل مع القراءة على أنها حقيقية[13] ومن جهةٍ أخرى، من الممكن أن نرى في هذه الملاحظات العشوائية صياغةً لتعريفٍ إدراكحسيٍّ لعملية القراءة يشبه بعض تلك التعريفات الشائعة في مبحث القراءة عند علماء النفس، واللسانيين، والتربويين[14]، ونقاد الأدب كذلك. وقبل تطوير مضامين هذا التشابه سيكون من

(13) إنّ واين بوث أحد القراء الذين لا يقبلون بفكرة أن مونتاني الذي نراه في الكتاب هو مونتاني الحقيقي: «إن مونتاني الذي نراه في الكتاب، بلا إغراق في تخيّل مونتاني الحقيقي، يسكب نفسه على الصفحة من دون أن يأبه لـ«المسافة الجمالية»». (*The Rhetoric of Fiction* [Chicago, 1961], p.228).

(14) ثمة كتاب مهم في هذا الصدد هو كتاب ديفيد أج. رسل:
David H. Russell, *The Dynamics of Reading*, ed. Robert B. Ruddell (Waltham, mass., 1970).
يقدم رسل في هذا الكتاب أمثلةً عديدةً على تجربة القراءة التي وصفها الكتّاب، ورجال الدولة، وآخرون. ويقدم تعليقاتٍ تفيد إن جميع هؤلاء يُظهرون الأثر العميق الذي =

قبيل المحاولة التنويرية أن نفحص، مع ذلك، تأويلاً آخرَ ممكناً للتعادل بين الذات والكتاب.

ويُعبّر مونتاني عن هذا التعادل في مواضع متعددة من المقالات الأخيرة، لا ليدلّ ضمناً، فقط، على الحقيقة الواضحة القائلة: إن الكتاب مثل الإنسان، بل ليدلّ أيضاً على فكرةٍ مناقضة، وأكثر تعقيداً تفيد إن الذات مثل كتاب، أو إن الخبرة مثل القراءة، يستطيع المرء أن يدرسها على الدوام ويتعلم منها. وهذا هو الاستخدام الأصيل تماماً للمفهوم الاستعاري: كتاب الطبيعة[15]، الذي قام ماكلوهان[16] McLuhan بمناقشة منزلته المتغيرة، وهو المفهوم الذي استخدمه

= تركته فيهم القراءة، شأنها شأن أشكال الخبرة كافة، على امتداد حيواتهم. ومع ذلك، يعترف أن البيّنة التجريبية هزيلة؛ لأن مبحث القراءة النفسي اللساني قد ركز أساساً على حركات العين، وما شابه ذلك، في حين درس النفسانيون الاجتماعيون، بصورة رئيسة، الآثار النفسية التي تركتها وسائل الإعلام الجماهيرية على المستمعين (الفصل الأول). وسوف يساعدنا التأليف بين هذه المقتربات المتنوعة على أن نفهم، بشكل أفضل، ماهية القراءة، وأن نفهم كذلك ما يعتقده الناس عنها. إن هذه التساؤلات تقع خارج مجال المقتربات النقدية الدقيقة للقراءة، ولكن يتعين علينا، رغم ذلك، أن نعي وجودها في صياغة النظريات عن الاستجابة الأدبية.

(15) يصف كورتيوس Curtius استخدام المفهوم الاستعاري كتاب الطبيعة من العصور الوسطى اللاتينية خلال عصر النهضة في فصلٍ بعنوان «الكتاب رمزاً» في كتابه:
(*European Literature and the Latin Middle Ages,* trans. Willard R. Trask (London, 1953).
ومع أن مونتاني يذكر الصورة المجازية وهي: كتاب الذات (ص، 322)، إلاّ أن الاستخدام الأول لهذه الصورة قد ورد عند ديكارت، الذي اقتبس هذا المفهوم من مونتاني كما هو معروف.

(16) يصف مارشيل ماكلوهان الاستخدام الاستعاري المتغير لمفهوم كتاب الطبيعة عندما يقول: «إن المفهوم القروسطي، كتاب الطبيعة، كان من أجل التأمل مثل الكتاب المقدس. أما مفهوم عصر النهضة لكتاب الطبيعة، فكان من أجل التطبيق، والاستخدام مثل الأنماط القابلة للتحريك»:
(Mcluhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typography Man* (Toronto, 1962, p. 185).
ولهذا التحوّل مضامين محددة، أيضاً، للتغير في الموقف من الكتب عموماً، يوضحه مقترب مونتاني للقراءة، ذلك المقترب الأكثر فاعلية.

مونتاني مبكراً وبصورة غير مباشرة في مقالته «في تربية الأطفال»، وكذلك في مقالته «دفاع عن رايموند سيبوند».

في الفصول الأولى من كتاب المقالات نتعلّم «أن كل شيء يصل إلى أنظارنا هو كتاب تماماً: مزحة صفحة، وخطأ فاضح، وملاحظة على منضدة، ومضامين أخرى كثيرة (I26. 112، a). وهذه النظرة نفسها تكررت لاحقاً بضع مرات:

> إن هذا العالم الكبير، الذي يتضاعف إلى حد كبير كونه صنفاً يندرج تحت نوعٍ واحد، هو المرآة التي ينبغي أن ننظر فيها إلى أنفسنا لإدراك أنفسنا مِن زاوية خاصة. وباختصار، أنا أريد أن أقوم بدور الكتاب لتلميذي (I. 26. 116, a).

رأى مونتاني، لاحقاً، في دفاعه عن سيبوند وكتابه "Liber Creaturarum"، إلى تنوع ظواهر الطبيعة وغرائبيتها بوصفها برهاناً غير مباشر على وقاحة الإنسان وتفاهته. وبطريقة قريبة من ذلك يستخدم مونتاني، في الفصول المكتوبة بعد فصل «دفاع عن رايموند سيبوند»، مفهوم كتاب الذات («الميتافيزيقا الخاصة بي، الفيزيقا الخاصة بي»)[17] كمصدر لدراسة الطبيعة الإنسانية في أفضل أشكالها، وأسوئها: «كل إنسان يحمل الشكل التام لطبقته» a، III 2. 611.).

إن هذا التأويل الثاني لمفهوم الاتحاد الجوهري ـ الإنسان مثل كتاب ـ أكثر جذريةً من التأويل الأول (إن الكتاب مثل الإنسان)، على الرغم من أنه تلقى تعليقاً أقل نقدية على نحو ملحوظ. فهذا التأويل الثاني يعلّمنا في الأساس ـ كما علّمنا التعادل بين «القلم»، و «الأقدام» ـ شيئاً ما عن العلاقة بين الكلمة والشيء بالنسبة لمونتاني. فهما من الطبيعة نفسها، غير أن الكلمةَ هي التي تحدد تلك الطبيعة؛ ولذلك يبدو أنها تحظى هنا بالأولوية.

---

(17) «أنا أدرس نفسي أكثر من أي موضوع آخر. وهذه هي الميتافيزيقا والفيزيقا اللتان تخصاني». انظر في الصفحة اللاحقة لهذه الجملة قوله: «أودّ أن تكون لي سلطة على نفسي أكثر مما على شيشرون. وفي الخبرة التي تخوضها ذاتي، أجد ما يكفي لأن يجعل مني إنساناً حكيماً إذا كنت باحثاً جيداً» (III.13.821-22,b).

يكمن أحد أبرز اختلافات مونتاني عن دو بيلي ومنظري عصر النهضة المبكّرين في درجة الأسبقية التي ينظر بها مونتاني إلى اللغة والعالم، وكذلك في تعريفاته الأكثر اعتدالاً التي يعرّف بها اللغة والعالم. فدو بيلي وسدني، مثلاً، احتفظا بالاعتقاد الراسخ بأن اللغة تكون في مرتبة ثانوية، وزائفة غالباً، في محاولاتها تمثيل الواقع الأسمى الذي يدركه الشعراء.

وتكمن أصالة مونتاني في الحقيقة القائلة إنه يقبل في مقالة «في غرور الأقوال» بتحديدات اللغة، ولكنه يستخدم هذه التحديدات في مقالة «في الغرور» كنموذج لتحديدات الطبيعة الإنسانية. وفي أثناء ذلك ينجح في تحويل هذا القبول إلى شيء ما أكثر إيجابيةً، في حين أن دو بيلي وشعراء البالاد لم يكن بإمكانهم أن يفعلوا ذلك. وبينما يبدو دو بيلي أنه لم يشفَ مطلقاً من خيبات أمله بروما، ومن النظرة الملهمة للأدب التي ترمز لها، يظهر مونتاني أنه تخلّص، تقريباً، من واجب العيش مع أسماء عملاقةٍ مثل: كاتو الشاب، أو فرجيل. وعندما يكفّ الأدب عن أن يكون ذا بعد فوق إنساني يكون دور القارئ أخصب وأكثر إبداعاً.

إن التعادل بين القارئ والكاتب الذي أجازه التعريف الضيّق الذي قدمه مونتاني للأدب والحياة، يعود بنا إلى التوازي بين لعبة التنس والتواصل اللفظي الذي بدأنا به: «ينتمي نصف الكلام للمتكلم، ونصفه الآخر للمستمع». وهنا يُلمعُ إلى أولوية اللغة التي رأيناها منبثةً في التأويل الثاني لمفهوم الاتحاد الجوهري بين الكتاب والإنسان، وهي تفسر، إلى حد ما، ما يتمتع به مونتاني ظاهرياً من حداثةٍ بالنسبة لقارئ من القرن العشرين. فـ«الكلام» يظهر، أحياناً، أكثر أهميةً أما من الكاتب، أو القارئ، على الرغم من أنه يعتمد عليهما تماماً، وينشأُ عن علاقةٍ جدليةٍ قائمةٍ بينهما.

ويخطو مونتاني، مرةً أخرى، متجاوزاً منظّري القرن السادس عشر الأوائل في وصف العلاقة بين القارئ والكاتب. وعلى الرغم من أن الكثير من الكتّاب الأوائل (رابليه مثلاً) أدركوا أن علاقة المؤلف بالقارئ هي علاقةُ منافسة، أو ربما حتى علاقة عداء[18] ـ وهذا هو نمط الجانب التنافسي للعبة التنس ـ فإن مونتاني

(18) انظر أونج فيما يتعلق بالدور السجالي الذي تلعبه الكلمة؛ وهو دورٌ نمطي بالنسبة =

ينظر إلى هذا التفاعل بوصفه تفاعلاً خلاّقاً ومنتجاً إلى حد بعيد عندما يرى إلى إمكانية تطبيق القارئ تقنيات دراسة الذات على ذاته. فهو يعتقد بأن الهدف الأساسي من علاقته بالقارئ هو التواصل - أي إبقاء الكرة متحركة - وليس الهدف هو تجميع النقاط على كلا الجانبين.

ويدلّ مونتاني ضمناً على أن من يقرأ كتاب المقالات «يقرأ» ذاته. فهو يقول:

> إذا ما تفحص الآخرون ذواتهم بيقظة، كما أفعل أنا، فسوف يجدون أنفسهم، شأني أنا، مُتخمين تفاهةً وهراءً (III.9.766, b).

توحي هذه العبارة بأننا نتفحص عيوبنا الخاصة بطريقةٍ وعظيةٍ تقريباً. ولكنّ هذه العبارة تنطوي، أيضاً، على رسالةٍ إيجابيةٍ مفادها إن القارئ قادرٌ على تفحص الذات مثل كاتب المقالات تماماً. فإن كان بمقدور قارىء كتاب المقالات أن يكتب (ويقرأ) صورته الشخصية، فإنه سوف يخلق في استجابته للمقالات صورةً لفظيةً عن ذاته تعادل «كتابة» (أو قراءة) كتابٍ جديدٍ عن الذات. إن «الأنا المتكلمة» لكتاب المقالات تمتزج، على نحو غير مُدرك، بـ«أنا» القارئ المتكلمة.

يرسم مونتاني، مراراً، تناظراً بين الاستبطان والقراءة (كما في العبارات التي يدرس فيها ذاته مثلما يدرس كتاباً) ليستجلي طبيعة مشروع دراسة الذات. غير أن هذا التناظر يمكن أن يُستخدم، أيضاً، لتسليطِ الضوء على تصوره للغة لاسيّما على تصوره لعملية القراءة. وهو يستبق بهذا الصدد نظريات في القراءة تمتد إلى ما بعد القرن السادس عشر. فهذا روسو، مثلاً، يؤرخ، في كتابه الاعترافات Confessions، بداية وعيه الذاتي من الوقت الذي شرع فيه بالقراءة:

> أنا لا أعرف كيف تعلمت القراءة. فأنا أتذكر، فقط، كُتبي الأولى، وتأثيرها عليّ، ومن قراءتي المبكرة أؤرّخ لوعيي المنظّم بوجودي الخاص[19].

= للإرث الشفاهي والبلاغي. وهو يشعر أن الطباعة تضع، تدريجياً، حداً لاستخدام اللغة للتعبير عن العدائية (Presence, chap.5).

(19) *The Confessions of Jean-Jacques Rousseau,* trans. J. M. Cohen (london, 1970), book 1, p. 19.

وجورج بوليه، أيضاً، وصف العلاقة الوثيقة بين القراءة والاستبطان، تلك العلاقة التي بدا أن مونتاني يتلّمسها في مضاهاته بين دراسة الذات والقراءة:

> تدلّ القراءةُ ضمناً على شيءٍ يُشبه إحساسي بذاتي، ذلك الإحساس الذي أفهم من خلاله مباشرةً ما أعتقد بأنه موضوعُ تفكيرِ ذاتٍ (التي هي، في هذه الحالة، ليست أنايَ)[20].

وكأنّي بجورج بوليه يقول إن المرءَ، من خلال القراءة، يُضفي الموضوعانية على مفهومه للذات. وهذا، في الواقع، كما أشار جينيت، عمليةٌ بروستية [نسبةً إلى بروست]: («في الحقيقة، إن كل قارىء، عندما يقرأ، إنما يقرأ نفسه»)[21].

يقترب مونتاني، في تلميحه إلى أن القارئ ينشغل في الاستبطان كما ينشغل به كتاب المقالات، من النظرة الحديثة التي تعدّ القارئ مبدعاً، تلك النظرة التي وصفها رولان بارت وآخرون[22]. وبالعودة إلى كتاب بارت Z / S،

(20) Georges Poulet, "Phenomenology of Reading," *New Literary History* 1 (1969), 53-68, 57.

(21) يستشهد جينيت ببروست هنا .(Figures III, p.267) انظر بهذا الصدد قول آيزر إن القارئ يكشف نفسه في الوقت الذي يكتشف فيه معنى نص ما: «يُجبرُ القارئ على اكتشاف توقعاته التي لا يعيها حتى الآن، والتي تشكل أساس إدراكاته كلها، واكتشاف كذلك مجمل عملية البناء المتماسك التي تُعد شرطاً ضرورياً للفهم. وبهذه الطريقة ربما تُتاح له فرصة اكتشاف ذاته في، ومن خلال، استغراقه الدائم في أوهامه، وتخيّلاته الخاصة (*Implied Reader*, p. XIV). وبول ريكور علّق، أيضاً، على العلاقة الوثيقة بين القراءة والاستبطان، وهي عملية يعبر عنها بـ«الاستحواذ Appropriation»: «أنا أعني بالاستحواذ بضعة أشياء. فأنا أعني أولاً؛ أن تأويل نصٍ ما ينتهي بالتأويل الذاتي لذاتٍ ما التي تفهم نفسها من الآن فصاعداً بشكل أفضل. إن هذا الإكمال لفهم النص بفهم الذات يميّز نوعاً من أنواع الفلسفة التأملية الذي أدعوه بالتأمل العيني»:
(Ricoeur, "What Is a Text? Explanation and Interpretation," in David M. Rosmussen, *Mythic-Symbolic Language and Philosophical Anthoropology: A Constructive Interpretation of the Thought of Paul Ricoeur* [The Hague, 1971], pp. 135-50, 145).

(22) انظر على سبيل المثال مقالة نورمان هولاند المثيرة:
"Unity Identity Text Self," *PMLA* 90 (1975), 813-22.

نجده يشرح في مدخل الكتاب مفهومه للنص «القابل على الكتابة»، الذي لا يُباعد بين الكاتب والقارئ:

> لماذا نمحض النص القابل على الكتابة تقديرنا؟ لأن هدف العمل الأدبي (أو هدف الأدب بوصفه عملاً) هو عدم جعل القارئ مستهلكاً للنص، بل جعله منتجاً له. ويتميز أدبنا بطلاقٍ لايرحم، تصونه المؤسسة الأدبية، بين مُنتج النص ومُستخدمه، وبين مالكه ومستهلكه، وبين مؤلفه وقارئه إذ لا تُترك للقارئ أكثر من حريةٍ بائسةٍ أما لقبول النص أو رفضه. (ص،4)

إن التعاون الذي يُبرمج له بارت هنا بين القارئ والكاتب يشبه التفاعل المثمر خلال الاستبطان والخيال الذي يبرزه مونتاني أحياناً.

وقد طوّر بارت الارتباط بين القراءة والخيال في مواضع عدة. فهو يتحدث في كتابه لذة النص Le plaisir du texte عن العلاقة بين القراءة والتأمل الخلاّق، وهو أمر كان مونتاني قادراً على فهمه تمام الفهم:

> إن النص يولِّد فيَّ لذةً رائعةً إذا ما أفلح في جعل نفسه مسموعاً بصورةٍ غير مباشرة، وإذا ما قرأتُه، فإنني أنقادُ غالباً إلى البحث عن شيء ما آخر، وإلى الإصغاء إليه(23)

ويحدد لاحقاً فعالية القراءة بوصفها فعاليةً شهوانيةً «حلم ـ قراءة»:

> نحن ننهمك في ممارسة متجانسة (إنزلاقية، ومنتشية، وملذة، ومتكاملة، ومبهجة)، وهذه الممارسة تغمرنا: حلم ـ قراءة. (ص،37).

من الواضح هنا أن القارئ هنا ـ كما الكاتب تماماً ـ ينغمس بصورة فعالة في خلق نصٍ جديدٍ، نتاجٍ لتداعياتٍ شخصيةٍ يستثيرها النص الأصلي. إن عنصر اللذة في عملية القراءة يدنو، على نحو مدهش، من ذلك الذي رأينا مونتاني يتغاضى عنه في مقالته «في الكتب». وجليٌ أن لذة القراءة ترتبط بالإحساس

---

(23) Barthes, *The Pleasure of the Text,* trans. Richard Miller (New York, 1975), p. 24.

المفعم بالذات، ذلك الإحساس الذي تفيد القراءة في بلورته كما شعر بذلك كلا الكاتبين [مونتاني وبارت].

وأنا أنوّه برولان بارت هنا على نحو خاص؛ لأن موقعه المتأرجح بين المقتربات النقدية اللسانية، أو النصية والمقتربات النقدية الموّجهة للقارئ يبدو قريباً جداً، بشكلٍ خاص، من موقع مونتاني. فهناك الكثير من التقاربات بين الكاتبين بما في ذلك تطور بارت من الاهتمام بدور اللغة في القراءة (أنظر كتاب S / Z)، إلى الانشغال بـ«لذة» القراءة (أنظر كتاب لذة النص)، وإلى دراسة عملية الاستبطان المصاحبة لها (أنظر كتابه رولان بارت بقلم رولان بارت). إن الطبيعة الشخصية لكتاب المقالات ـ التي تميزه من الكتب «اللاشخصية» الكثيرة الأخرى ـ تشبه تعريف بارت بكتابه رولان بارت بقلم رولان بارت:

على الرغم من أن هذا الكتاب مؤلَّفٌ، كما يبدو، من سلسلة من «الأفكار»، إلاّ أنه ليس كتاباً عن أفكاره هو؛ إنما هو كتابٌ عن ذاتي أنا، كتابٌ عن مقاومتي لأفكاري الخاصة بي(24).

إن هذا التوازي بينهما يُعيدنا إلى تأمل مفهوم مونتاني للاتحاد الجوهري.

لابدّ للمرء من أن يتذكر حالاً ـ عندما يحلل التعادل بين «الكتاب» و «المؤلف» في كتاب المقالات ـ الفكرة القائلة: إن الكتاب يشبه الإنسان، وإن القراءة هي بذلك شكلٌ آخر من أشكال الخبرة، وكذلك العكس ـ إن اللغة تتحكم بالخبرة ـ في هذه الحالة وهو إن الحياة تشبه القراءة، أو إن الذات تشبه الكتاب. وعلى الرغم من أن مونتاني يُلمع، أحياناً، إلى أولوية اللغة في تشكيل مفهومنا عن الواقع، وعن الذات بشكل خاص، إلاّ أنه لا يعتقد بهذا حسب. فوجهة نظره النبيلة واللاتعليمية، وتشديده المتواصل على ضرورة استمداد الفضائل من القراءة تؤكد، بصورة مفارقة، الاعتقاد بأن اللغة والأدب خاضعان

(24) تشير كاتبة المقالة إلى أن هذا الاقتباس من ترجمتها هي وليس من الترجمة الإنجليزية المتداولة. لذلك، فإن الإحالة تكون على النص الفرنسي:

"*Roland Barthes*" *Par Roland Barthes* (Paris, 1975), p. 123.

للأشخاص الذين يقرؤونهما ويكتبونهما. وبالتأكيد، كان مونتاني سيدرك التصنّع في مفهوم ذاتٍ مبنيةٍ لسانياً تماماً بمثل إدراكه زيفَ أي انحراف عن الطبيعة الإنسانية الأساسية: «وعلى العرش الأسمى في هذا العالم لا نزال نجلس على أردافنا فقط» (III. 13. 857, c).

لقد علّق ميشيل فوكو، عند فحصه لمشكلة اللغة لدى مونتاني، على واحدةٍ من أشهر جمل كتاب المقالات، وهذه الجملة هي:

> إن اللغة تقوم بتأويل التأويلات أكثر ممّا تقوم بتأويل الأشياء، وهناك كتبٌ تدور حول الكتب أكثر ممّا تدور حول أي موضوع آخر: فنحن لا نفعل شيئاً سوى كتابة شروح على كل واحدةٍ منها (III. 13. 818, b).

ويشعر فوكو أن مونتاني يصف، هنا، ببساطة الدور الذي اضطلعت به اللغة في القرن السادس عشر، إذ يقول:

إن هذه الكلمات ليست بياناً عن إفلاس ثقافة قَبَرت معالمها البارزة، إنما هي تعريف للعلاقة الحتمية التي أقامتها اللغة مع نفسها في القرن السادس عشر[25].

وأنا أتفق مع فوكو في تأكيده أن مونتاني يعي مشكلة العلاقة بين الكلمة والشيء، وضرورة تحديد أيهما يحظى بالأولوية (كما رأينا في أعلاه)، إلاّ أنني لا أؤيد تأويله لوجهة نظر مونتاني من هذه المشكلة. فجملة مونتاني السابقة تشير إلى نوع من الولع بالكتب ارتبط عادةً، في كتاب المقالات، بالنزعتين الإسكولائية والإنسانوية. وقد رأينا مونتاني، في غضون هذه الدراسة، ينتقد، عادةً، نوع القراءة المرتبطة بهذه الحركات لعدم منحها القارئ دوراً فعالاً بما فيه الكفاية. إذن، سوف أؤيد تأويلاً للجملة يجده المرء في نزعة مونتاني التعليمية،

(25) Michel Foucault, *The Order of Things: An Arcaeology of the Human Sciences* (New York, 1970), p. 40.

هذه هي الترجمة الإنجليزية التي بعنوان «نظام الأشياء» لكتاب فوكو «الكلمات والأشياء».

تلك النزعة الأكثر تقليدية؛ أي أن هذه الجملة هي نقدٌ لعملية إبعاد الكتب عن الحياة، الأمر الذي شعر مونتاني بشيوعه في العصور الوسطى وبواكير عصر النهضة، وبهذا الصدد يستبق مونتاني رؤيةً للعالم وصفها فوكو بأنها تنتمي إلى القرن السابع عشر: أي فقدان الإيمان بـ«التشابه» الآلي بين الكلمة والشيء، وضرورة إعادة خلق ذلك الرباط بجهد فعال من طرف الكاتب، أو القارئ. إن مشكلة أيّهما يحظى بالأولوية ـ اللغة أم الخبرة، الكتاب أم الذات ـ هي في الأساس مشكلةٌ أقلّ أهمية بالنسبة لمونتاني من ضرورة خلق توازن بينهما. وعملية القراءة مثال رئيس على طريقة للمحافظة على هذا التوازن.

وبخصوص المقتربين السائدين في النقد الحديث، يبدو أن مونتاني أقرب، على الأرجح، إلى النظرة الفعالة والموّجهة إلى القارئ التي ترى إلى الأدب شكلاً من أشكال الخبرة من التصور السلبي لدور القارئ، ذلك التصوّر المتمركز حول النص، رغم أن مونتاني يعي جيداً، كما رأينا، أهمية اللغة في تعريف الذات وفي القراءة. إن تشديد نقاد «استجابة القارئ» على القراءة كشكل من أشكال الخبرة يبقي على التناظرات مع إحساساتهم كلها، ومع ارتداداتهم النفسية شأنهم في ذلك شأن مونتاني. وبينما يفترض كلٌّ من نورمان هولاند وستانلي فش الفكرة القائلة إن القراءة هي مثل الخبرة، نجد نقاداً آخرين ذهبوا في التفصيلات أيّما مذهب في محاولةٍ منهم لوصف كيف يكون هذا الافتراض حقيقياً. فهذا فولفغانغ آيزر، مثلاً، يكرّس فصلاً من كتابه القارئ الضمني لمقالة معادة الطبع وهي «عملية القراءة: مقترب ظاهراتي». فيلاحظ في مقارنته تجربة القراءة بالتجربة العادية بقوله: «إن الطريقة التي تحدث فيها هذه التجربة [القراءة] من خلال عملية تعديل مستمر هي طريقةٌ قريبةٌ جداً من الطريقة التي نكتسبُ فيها الخبرة في الحياة» (ص،281). فنحن لا ندرك النص ككل، وإنما نتمثله من خلال الزمن عندما يمارس تأثيره فينا. وعلى حد تعبير مونتاني: «أنا لا أصوّر الكينونة؛ أنا أصوِّر العرضيّ» (III. 2. 611, b) وهذا التصور لكتابة المقالات يستوجب نظرةً ظاهراتيةً، على حد سواء، لعملية القراءة.

إن تفكيرنا في طبيعة المقترب النقدي الحديث الذي كان سيفضله مونتاني

هو، بطبيعة الحال، نوعٌ من التأمل العقيم. ومع ذلك، فإن ما ينشأ عن ذلك هو تذبذبٌ بين الإيمان بالنص، أو الإيمان بالمؤلف كإيمان سائد في عملية القراءة، وبين النظر إلى القارئ نفسه بوصفه مبدعاً للنص، وهذا التذبذب ماثلٌ في كتاب المقالات. وهو نفسه تذبذبٌ مطردٌ في تاريخ النقد. والحقيقة القائلة إن كتّاب عصر النهضة يصوغون اعتقاداتهم بشأن القراءة على وفق مصطلحية البلاغة الكلاسيكية، إنما هي حقيقة يجب ألاّ تحجب عنا حقيقةَ أنهم كانوا يتحدثون عن بعض القضايا نفسها التي تُناقشُ اليوم. فالنقدُ والشعريةُ ليسا حقلين متكاملين فقط، كما لاحظ جينيت[26]، بل إنهما متشابهان، أساساً، في محاولاتهما لتسجيل وتفسير ردود أفعال القراء تجاه الأدب.

ربما يقال إن هناك اختلافاً أساسياً بين مقترب القراءة عند مونتاني، ومقترب القراءة في النقد المعاصر يتمثل في كون المقترب الأول ذا توجه أخلاقي، وكون المقترب الثاني يتمتع بحرية أخلاقية نسبياً. وما هو مؤكد أن كتّاب الأدب في عصر النهضة لم يضعوا وجود العنصر التعليمي في الأدب أو النقد موضع تساؤل، وحتى مونتاني، الذي يظهر أنه يُبدي درجةً كبيرةً من التحرر في تأويل كتابه، ينصح القارئ أن يدرس نفسه كما يفعل كِتابُ المقالات. إن الاستبطان يبرز من كتاب المقالات كحق بصورة أقلّ من كونه واجباً. فمتلقي الكرة في لعبة التنس يمكنه تركها تمر بجانبه، ولكنه ما إن يوافق على خوض مباراة في لعبة التنس يتعيّن عليه أن يحاول ردّ الكرة.

بيدَ أن مونتاني يعدِّل في التصور البسيط عن النزعة التعليمية كما تلقاه من مصادره الكلاسيكية والوسيطة ومصادر عصر النهضة. وكما رأينا، فإن عدم إيمانه بقدرة النص الذاتية على أن يحوِّل القارئ في غضون القراءة، يفضي إلى نزعة شكّية تطول التأثيرات الدائمة للنص من دون جهد شخصي في التطبيق والتغيير.

---

(26) «ما يزال النقد، وسيظل، مقترباً أساسياً، وبمقدور المرء أن يتنبأ بأن مستقبل الدراسات الأدبية هو أساساً حركةٌ تبادليةٌ وضروريةٌ في تأرجحها إلى الخلف وإلى الأمام بين النقد والشعرية، من حيث وعي وممارسة تكاملهما» (*Figures III*, p. 11).

ومن جهةٍ أخرى، ألا يوجد، فعلاً، عنصر توجيهي في النقد الذاتي؟ وأنا أشعر أن ذلك العنصر موجود: ففي تركيزنا على تجربة القارئ في الأدب، فإنما نحن نخلق، أو حتى نؤيد، تجربة القراءة بوصفها شكلاً قيّماً من أشكال النشاط. ومن هذا الوجه، فإننا لسنا أقلَّ تعليميةً من سدني أو مونتاني، اللذين عُنيا، أيضاً، باستعادة القراءة من موقع منعزلٍ عن الفعل.

إن فعل القراءة يشرك القارئ في عقدٍ لتمثّل ما يقرأه بطريقة معينة. فنحن نُضطر إلى الشعور بشيءٍ ما عندما نقرأ: إن «لذة النص» تُقدَّمُ إلى «الأديب» الذي يحسّ بالتجربة الجمالية، وإن «ديناميات الاستجابة الأدبية» يمكنها أن تؤثر في القارئ الذي يستجيب فقط. والتشديد الحديث على حرية القارئ يستلزم، أيضاً، إعمالَ الفكر في مسؤوليته عن الأصالة، وتصوير الفعل الإدراكحسي الذي نتصور، الآن، أن تكون القراءةُ من نفس طبيعته.

إن القيمةَ التي تُدمغُ بها الاستجابة ذاتها، على نحو شائع، تتضمّن إعادة تعريف ديناميات النزعة التعليمية من وجهة نظر القارئ، لا من وجهة نظر الكاتب. وكانت إعادة التعريف هذه قد دشنتها بلاغة دراسة الذات في كتاب المقالات. ومثل كثير من النقاد المعاصرين شعرَ مونتاني أن «الدرس» الوحيد الذي يُستشفُ من القراءة هو زيادة الإحساس بوعي الذات. وعلى الرغم من أن هذه الرسالة تُستلمُ، على نحو خاص، من كتاب مخصص لدراسة الذات، فإنها يمكن أن تُسهمَ في فهم طبيعة عملية القراءة ذاتها، ويمكنها أن تدلّ على الاتجاه الذي قد يسلكه مبحث القراءة بما يعود عليه بالنفع.

لوحة بوسان: الرعاة الأركاديّون

نحـو نظـرية لقـراءة الفنـون البصرية:

لوحة بوسان:

الرعاة الأركاديّون

لويس مارين

هذا البحث هو محاولة لقراءة عمل تشكيلي واحد، وهو لوحة بوسان Poussin: الرعاة الأركاديّون The Arcadian Shepherds (اللوفر)[1] بيد أن قراءة تدشينية كهذه لا يمكن أن تُنجَز حقاً من دون أن تكون واعية بالإجراءات المُتضمَّنة في العملية التأملية، وبمتضمّناتها على المستويين النظري والتطبيقي، وبالافتراضات التي تقود تلك العملية. وعلى ذلك يمكن عدُّ مقالتي مقترباً لتاريخ جزئي للقراءة في حقل الفنون البصرية. وكيما أعبّرُ عن مشروعي بمصطلحات أعمّ، أودّ أن أختبر بعض المفاهيم والإجراءات المطوَّرة في النظريات السيميائية

(1) *The Arcadian Shepherds. 85 x 121 cms. Musée du Louvre, Paris (734).*

ومن أجل الاطلاع على المناقشات التي تتعلق بتاريخ هذه اللوحة، انظر:

A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin, a Critical Catalogue* (London, 1966), pp. 80-81,

ويصل بلونت إلى استنتاج مفاده إن فترة العمل كانت بعد عام 1655. انظر أيضاً المسرد الشامل لتاريخ الرسم حتى عام 1966، وكذلك فهرست معرض باريس عام 1960؛ ص،127؛ عدد 99.

والدلالية عبر استخدام عمل تشكيلي معين كوسيلة اختبارية، ونموذج أو طراز من أجل إضفاء المشروعية على تلك المفاهيم والإجراءات، وتشذيبها، ومساءلتها عندما تُرحَّل إلى مجالٍ لم تكن معدة له ابتداءً. وعلى الرغم من أن دراسة لوحة بوسان (وهي إحدى أشهر لوحاته وأكثرها إثارة للنقاش) ترمي إلى بناء نظرية في القراءة وتحديد مفهوم القارئ في فن الرسم، فإن النتيجة النهائية لهذا المشروع ستكون، أيضا، وصفاً لتلك اللوحة بحد ذاتها من حيث فرادتها. وهدفنا هو اكتشاف النظام الذي يؤسس النص التصويري pictorial text لجعله متسقاً، وغير قابل للمقارنة مع النصوص التصويرية الأخرى، ولوضع المشاهد ـ القارئ في موقعٍ محددٍ أيضاً؛ أي موقع مناسب لهذه اللوحة فقط. ويبدو لي أن جميع دراسات النصوص التصويرية والأدبية معرضة لتوتر كهذا بين قطبين هما: قطب التعميم النظري والمنهاجي، وقطب الوصف المتفرد والفردي، وهو تقابلٌ ربما أعبّر عنه بأنه تقابل بين بنية الرسائل The structure of messages في فن الرسم بعامة، ونظام نص تصويري ما بخاصة. وهكذا، فإن عملية القراءة ـ المشاهدة العينية لعمل تصويري ما، والموقف التطبيقي لقارئه ـ مُشاهدِه هي ذات طبيعة ثنائية وتكوين ثنائي الأبعاد؛ فمن جهة أولى هناك القدرة التي تتكون بنيتها من الرسائل التي تنتجها الشفرات، ويتلقاها المُشاهد في عملية قراءة تلك اللوحة بوصفها مثالاً من بين لوحاتٍ أخرى كثيرة، أو بوصفها شيئاً تتجمع حوله «الاقتباسات quotations» البصرية من بضعة شفرات تصويرية وشفرات تنتمي إلى خارج التصوير extrapictorial ومن جهة أخرى هناك الأداء الذي يعتمدُ نظامه على تلك اللوحة بوصفها موضوع تأملٍ فريد، فاللوحة تنظّم الأداء بوصفه قراءةً فردية. والأداء يلائم اللوحة فقط في حالة تلقٍ فريدة. والمشكلة الرئيسة التي يواجهها مقتربٌ كهذا هي الارتباط بين هذين البعدين، وتحديد مستوى تحليل ما ـ ومن ثم مجموعة من المفاهيم والعلاقات ـ يتوسط بين القدرة والأداء، والبنية والنظام، والرسالة والنص، والشفرات وعملية القراءة ـ المشاهدة الفردية. وبمعنى معين، فإن التحليلات الآتية هي محاولات لبناء مستوى كهذا، ولتحديد علاقات ومفاهيم كهذه.

المشكلات المنهاجية:

إن السبب الرئيس من وراء اختياري لوحة بوسان نموذجاً لمعالجة القضايا التي أثرتُها هو إنها تضمّ نظامين سيميائيين في مجموعة واحدة: اللغة، وبصورة أكثر تحديداً، الكتابة، والرسم. إن لوحة «الرعاة الأركاديّون» ـ وهذا هو عنوانها المشهور ـ تحتوي، بشكل مرئي واضح، الكلمات المنحوتة على قبر: «حتى في أركاديا أنا(*) Et in Arcadia ego . ». فالكلمات المنقوشة على القبر هي جزء من التمثيل التصويري pictorial representation: قبريّةٌ(**) ممثَّلة a represented epitaph، وتشكل البؤرة المركزية للقصة التي يَمنحها الرسام لقارئه ـ مُشاهده كيما يمارس التأمل والقصّ.

يتعيّن عليّ ـ قبل التطرّق لتحليل اللوحة تحليلاً دقيقاً ـ أن أُحدد نماذج قراءتي، ومن ثَمّ فرضيات عملي، وافتراضاته المسبّقة الأساسية. ستكون نقطة بدايتي التمييز الذي أقامه إميل بنفينيست E. Benveniste بين الخطاب والقصة[2]. وسوف أنقل هذا التمييز من القضايا النصية إلى القضايا الأيقونية iconic، نابذاً ـ ولأسباب عملية ـ أية شكوكٍ تدور حول المشروعية المعرفية لذلك النقل، وبعبارة أخرى آخذاً بنظر الاعتبار الخطاب التلقائي حول الرسم (التمثيلي)، أي تلك العبارات التي يكوّنها القارئ في مواجهته للرسم: «إنها شجرة، إنه إنسان، إنه قبر»، كخطاب مباشر للرسم نفسه. وبذلك، يمكنني إعادة كتابة صياغة بنفينيست بالشكل الآتي: إن رسماً تاريخياً إنما هو مجموعة قضايا أيقونية قصصية تتكشف بلغتها الخاصة عن قصّ حادثة. ومن خلال المصطلح الأخير أشير إلى المجال الذي دعاه بانوفسكي Panofsky بـ«الموتيفات Motives»، وبما دعاه كذلك

(*) أول ما وجدت هذه العبارة في صورة جيورشينو (Guercino 1590 ـ 1666)، والتي تعني (أنا موجود حتى في أركاديا (Even in Arcady there am I). ولقد التزمنا الترجمة الحرفية لأن هذه العبارة، كما سيتضح لاحقاً، عبارة لاقواعدية؛ أي تقع تحت مستوى القواعد hypogrammatic في الأصل. (المترجمان)

(**) القبريّة :epitaph وهي الكتابة التذكارية على شاهدة القبر. (المترجمان)

(2) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1 (Paris, 1966), 237-50.

بـ«القصص stories». فالموتيف يدلّ ضمناً على تعرّفٍ عملي على الإيماءات، والأشياء، والأشخاص، أما القصة فتدلّ ضمناً على معرفة أدبية. وعلى الرغم من أن الموتيفات هي التي تحقق القصص، فإنهما يدلاّن ضمناً على قراءات مختلفة، ولكنها رغم ذلك تتكامل بوساطة الخبرة العملية والمعرفة الأدبية. وحوادث القصة التي تُشرع القضايا السردية في إطلاعنا عليها توضَعُ أيقونياً عند تمفصل الموتيفات والموضوعات(3) themes.

إن الإحالات التصويرية الأيقونية القبلية preiconographical، والتصويرية الأيقونية iconographical التي يحيل بها الرسم على (القصة) تدلّ ضمناً على إحالة ثانية على عملية السرد ذاتها مهما يكن الوسيط الذي قد تستخدمه هذه العملية. ولكنّ القصة في حالة كونها مقابلاً للخطاب ـ وهذه أطروحة رئيسة عند بنفينيست ـ تكون الكيفية الخاصة لقولها هي لمحو، أو لإخفاء علامات الراوي في القضايا السردية. وكذلك، فإن السمة الأساسية التي تميِّز القول السردي هي إقصاء أشكال «السِّيَرِيّة» كلها مثل «أنا»، و «أنت»، و «هنا»، و«هناك»، و«الآن»، وصيغة الفعل المضارع كذلك. وعلى العكس من ذلك، فإنه [القول السردي] يستخدم صيغة فعلٍ ماضٍ محددة جيداً، وصيغة الماضي البسيط، وصيغة الشخص الثالث؛ مثل، «هو»، و «هي»، و «هم».

وعندما يُنقلُ هذا الجهاز السردي للقول إلى الرسم التاريخي، يتعيّن علينا أن نطرح تساؤلات لن تكون الإجابة عنها سهلة: ما مستويات وكيفيات القول في رسمٍ من هذا النوع؟ وما واسطته السردية، وكيف يتسنى للرسم أن يروي قصة مادامَ لا يوجد في الرسم ـ ظاهرياً في الأقل ـ فعلٌ، ولا علامة زمنية، ولا ظرف، أو ضمير كما هو الحال في اللغة؟

بنى الزمن الأيقونية:

سأحاول الإجابة عن هذه التساؤلات منهجياً عَبرَ تحليل المضمون الخَبَري

(3) E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, (New York, 1962), pp. 3-31.

الأيقوني للرسم مادامت الإحالات على الراوي تكون ـ في هذا المستوى ـ منقوشةً أو غير منقوشة؛ وذلك من خلال طرح تساؤل آخر: ما العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد؟ هل فعلاً هناك زمن سردي لرسم تاريخي معين؟ والتساؤل الأخير مهمٌّ مادامت اللوحة جزءاً من المكان يتكشف كلياً وبصورة مباشرة لعينيّ المشاهد: وقد يكون هذا تقييداً سيميائياً لا يمكن تخطيه بالنسبة للرسم بعامة.

عينا المُشاهد «تقرآن» الرسم، وهذا يعني أن فضاء الرسم تنفذ إليه نظرة المُشاهد المُحدّقة بشكل متوالٍ. وعلى أية حال، فعلى العكس من النص المكتوب تكون مسارات العينين أكثر حرية، ومهما تكن تقييدات التكوين ـ من توزيع القيم والألوان ـ فإنها لا تُجهد نفسها في طريق محددة بصرامة. لذلك يبقى السؤال قائماً: إذا كانت القصة موجودة في الزمن فكيف تُصبح القضية الأيقونية قضيةً سرديةً ضمن فضاء التمثيل الذي هو «جوهر» الرسم التمثيلي؟

وكيما نجيب عن هذا السؤال لابد لنا من تعريف بعض المصطلحات التي تميز فضاء رسمٍ تمثيلي؛ أولاً، إن فضاء الرسم بحد ذاته ـ أي الشاشة التمثيلية the representational screen ـ أو الرسم بوصفه نافذةً مُشرعةً على العالم و/أو مرآةً تمثيلية؛ ثانياً، تمثيل الفضاء على تلك الشاشة ـ أي العمق الوهمي الذي تخلقه الوسائل الخاصة على سطح القِماشة أو الأرضية stage التمثيلية؛ ثالثاً، إن المواضع loci، بانتمائها إلى الأرضية، تكون حيث تتموقع القضايا السردية المتنوعة، تلك القضايا التي تكمن أساساً في تمثيل الأفعال الإنسانية المطابقة لحوادث القصة المتلاحقة. إن التمييز بين الشاشة والأرضية والمواضع مفيدٌ بقدر ما يتيح تنظيمٌ بنيويٌ تأطيراً لقضية سردية بطريقة معقدة. إذن، سوف تتمثل قراءة رسمٍ ما في إسقاط زمن القصة على الأرضية (تمثيل الفضاء) وفي إضفاء النظام علىٰ ما يتعلق «بما قبل وبما بعد» مواضع الأرضية: أي البنية التراتبية لزمن القراءة. وعلى أية حال، لابد لنا من أن نفهم أن نفس زمن القصة المرجعية يرتّب نظام المواضع، وأخيراً يفرض نظام قراءة على المُشاهد.

والآن، فإن الرسم «الكلاسيكي» يتميز بوحدة أرضيته، فهناك فضاء مفرد فقط في فضاء التمثيل رغم أن الأرضية قد تكون متميّزة، مثلاً، بواجهة، وجزء

وسط، وخلفية. إن هذه الأجزاء الثلاثة هي مواضع الأرضية حيث تتموضع فيها القضايا أو المتتاليات السردية. والآن، ما الذي حدث لهذا التنظيم الواضح عندما أراد الرسام أن يصوّر سرداً كان يتعيّن فيه على الممثلين أنفسهم أن يقوموا بأداء أفعالٍ متتابعة مختلفة طبقاً للقصة المرجعية؟ لقد حاول الرسامون أن يطوّروا تسويات متنوعة، ولكن تسويةً واحدةً فقط ممكنة نظرياً قد تُركت لهم؛ وهي ترحيل متتالية السرد التعاقبية diacronic الزمنية إلى نظام تزامني لازمني، أو إلى تنظيم بنيوي للفضاء قائم على ترابط منطقي للأجزاء في الكلّ. وقد عبّر عن ذلك ليبرون Lebrun لأعضاء الأكاديمية الفرنسية في محاضرته عن لوحة بوسان: المنّ Manna، فلقد قال «على الرسام التاريخي أن يصوّر،فقط، لحظةً واحدةً حيث تحدث فيها أفعال معينة معاً»[(4)] إن «زمن الفعل» في الرسم التاريخي هو المضارع، وزمنه عندما يُشاهَدُ هو اللحظة الحاضرة، والطريقة الوحيدة الممكنة لجعل القصة مفهومةً أو «مقروءةً» من المُشاهد هي توزيع كل ما يحيط باللحظة المركزية المُمثَّلة، والتفصيلات المتنوعة المرتبطة بها منطقياً من خلال التضمين أو الافتراض المسبّق. وهذا هو سبب اعتبار الرسم التاريخي ذا صعوبة بالغة وأكثر أنواع الرسم هيبةً أيضاً؛ لأنه في الزمن المصاحب لعملية الرسم لابدّ من التعبير عن العلاقات التعاقبية الزمنية، ومع هذا فإن ذلك لا يتم إلاّ من خلال شبكة الكلّ الذي يولّد أجزاءه منطقياً، أو لازمنياً بوساطة اقتصاده الدال الخاص به. إن زمن القصة ـ الذي ترتبط أجزاؤه المتتابعة بتعاقب الحوادث ـ يُحيَّد في الفضاء المُدرك لطرازٍ يمثل فقط العلاقات المنطقية للعناصر الثانوية بالنسبة للمركز. وهذه هي مفارقة الرسم الكلاسيكي للتاريخ. فالعملية التمثيلية لا يمكنها (إظهار) الزمن إلا بموجب طراز بكل ما لهذه الكلمة من معنى؛ وهذه المعاني هي: أصيل، ونموذج، وحضور مطلق، وعقلانية محضة. وتكمن المفارقة، بالضبط، في حقيقة أن الزمن ليس طرازاً على وجه التحديد. فهو لا يمكن أن يكون نموذجاً منطقياً أو ميتافيزيقياً. إنه يقرّ دائما بـ«قبل»، و «بعد»، و «ليس بعد»، و «تمّ

(4) Félibien, *Entretiens sur les Vies et les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes* (London, 1705), 4: 111.

سلفاً». إن هذه الحقيقة هي التي يغفلها الرسم الكلاسيكي، ويلفت النظر إليها في الوقت نفسه، من خلال عملية التمثيل الخاصة به. وبعيداً عن كون الرسم التاريخي تطبيقاً ضعيفاً «للإبستيم الكلاسيكي classical epistem» في حقل الفنون، ولأنه يعرض بالضرورة طرازاً لقابلية إدراك الزمن في وسط مكاني، فإن الرسم التاريخي هو النموذج الأساسي لنفسه.

ومع ذلك، فإن المُشاهد، بمواجهته للرسم، يُخبر نفسه بقصة، ويقرأ الرسم، ويفهم الرسائل السردية. وهذا يعني أنه ينقل الطراز التمثيلي الأيقوني إلى اللغة، وعلى نحو أكثر دقة ينقله إلى قصة بفضل القوة المُحاكاتية؛ أي التشابه الآسر للموضوعات التي يمثلها الرسم الذي ينظر إليه المُشاهد. ومن جهة أولى، تُعرضُ أمام ناظرينا لحظةً من التمثيل بوصفها مركزَ أو لبَّ بنية الكلّ المُدركة عقلياً. ومن جهة أخرى، يقوم القارئ بجعل الطراز محكياً في قصة تمنحه اللوغوس logos، والحضور في شكل زماني. وفي ما بين هذين القطبين اللذين يميزان الرسم التاريخي وقراءته، يشتغل هذا «التصالب» البصري ـ الكلامي: فالطراز يُبنى على وضوحه البنيوي التام لكي يسمح للقصة أن تُروى: أي أن تُقرأ ـ أن تقال. بيد أن قراءة كهذه، وقولاً كهذا، ينبغي أن يُرفضا في الرسم نفسه من أجل أن توضع لحظة التمثيل في حقيقتها الموضوعية والكلية. وبكلمات أخر، ينبغي للذات التي تُنتِجُ القولَ ـ التمثيلَ أن تكون حاضرةً وغائبةً في الوقت نفسه. فعندما تكون غائبةً، فإن الحوادث تكون تمظهرات للكينونة نفسها، وللماهيات المحضة والكلية؛ وعندما تكون حاضرةً، فإن الحوادث تكون موجودةً في تعاقبها الزمني الفعلي. إن الرسم هو، في الوقت نفسه، لحظة فورية للوضوح بالمعنى الديكارتي ـ عندما تُقدِّم الحقيقةُ الخالدة ـ و«برهانٌ أنطولوجي» بالمعنى الديكارتي نفسه عندما يتكشف الوجود عن تلك الماهية تحليلياً.

إن التلاشي الفوري للذات المُنتجة للقول يمكن إعادة التعبير عنه، بمصطلحات أقل ميتافيزيقيةً، بوصفه نفياً للذات (بالمعنى الفرويدي). فالذات تكون حاضرة في الرسم ومقصاة عنه في الوقت نفسه، وحسب تعبير بنفينيست «من أجل أن يكون هنالك سردٌ أو قصة فمن الضروري والكافي أن يبقى المؤلف

مؤمناً بفعاليته كمؤرخ، وأن يطّرح ما هو غريب عن سرد الحوادث (الخطاب، والتأملات الشخصية، والمقارنات)»[5] ويقتضي إكمال هذه العملية اطّراح الراوي من النص بوصفه ذاتاً منتجةً للقول (الخطاب)، أو بوصفه طرفاً لإحالة، أو تأمل، أو مقارنة قولية. «تُسجَّلُ الحوادث كما تجري وكما تظهر تدريجياً في أفق القصة، فلا أحد يتكلم هنا. فالحوادث كما يبدو هي التي تحكي نفسها»[6]

الطُرز المثيلية

ليس مفاجئاً التحقق من أن مثل هذا المفهوم السردي للغة عموماً كان ـ من منظور الإبستيم الكلاسيكي ـ المستوى الرئيس والحقيقة الأساسية التي قامت عليها كيفيات اللغة المتنوعة، وبصورة أعمّ نظام التمثيل الكلي. وسوف أعالج، باختصار، هذا المبدأ العام للتمثيل من جهة عمليةِ تكوّنِهِ ذاتِها، مُستخدماً قواعد ومنطق بور رويال Port-Royal بوصفهما مرجعيَّ الرئيسين. وسوف أميِّز ـ كما فعل قواعديو ومناطقة بور رويال، ونحن نجد هذا التمييز عند بنفينيست أيضاً ـ مستوى العلامات من مستوى الخطاب، أو أميِّز ـ حسب المصطلحات المعاصرة ـ المستوى السيميائي من المستوى الدلالي[7]

إن المبدأ الذي قد ندعوه مبدأ التمثيل يصلُ اللغة بالفكر أحدهما بالآخر؛ فالعقل مرآة الأشياء، ولن تكون هذه هي المرة الأولى التي نجد فيها المرآة تلعب دوراً استعارياً ونظرياً كهذا في الإبستيم الكلاسيكي: فالأفكار هي الأشياء ذاتها موجودة في العقل، فهي تمثل الأشياء في العقل وللعقل. واللغة هي مرآة العقل: فالعلامات ـ لاسيما العلامات اللفظية، أي الكلمات ـ هي أشياء تمثل الأفكار.

---

(5) Benveniste, *Problèms*, p. 241.

(6) Ibid.

(7) See *Grammaire générale et raisonnée* (Paris, 1660), and *Logique de Port-Royal* (Paris, 1685; Lille, 1964), pp. 119ff.

انظر أيضاً: Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2 (Paris, 1974), 63-66.

والعلامات تمثل تمثيلات العلامات. ولإعطاء فكرةٍ ما، تعطي علامةٌ ما العقلَ فكرةً يمثّل موضوعها ما يكوّن الفكرة.

ولمبدأ التمثيل مبدأٌ متعالقٌ يُعنى بالبنية ذاتها لعلامة ما، أو نظام دالّ. في العلامة ثمة «علاقتان ثانويتان»: علاقة بين الأفكار والعلامات، وعلاقة بين العلامات والأشياء. لكنّ العلامة تسمح بحدوث عملية استبدالٍ معينة بين موضوع العلامة وفكرة الموضوع الذي تدلّ عليه العلامة، وهو استبدال يجري ـ في حالة اللغة ـ من الأشياء إلى العلامة: ففكرة الموضوع الذي يُدَلُّ عليه تُستَبدلُ بعلامة. والكلمات ـ لكونها اعتباطية ـ تكون شفافةً بالنسبة لعلاقة التمثيل الأولى، وتكون الكلمات ضروريةً، فقط، لإتاحة التواصل بين العقول وما في داخل العقل نفسه.

وعلى العكس من ذلك، فإن العلامات التصويرية، بسبب طبيعتها المحاكاتية تجعل الاستبدال يجري من العلامة إلى الشيء: فالعلامة التصويرية (أيّاً تكن) تُستَبدلُ بالشيء، أو بفكرة الموضوع الذي يُدَلُّ عليه. وهذا هو ما دعاه، بدقة، نقاد ومنظرو الفن في القرن السابع عشر بالخدعة التصويرية: فالرسم الذي يخدع البصر يشكِّل قيمته الجمالية العظمى. وعندما يضع باسكال شرعية الرسم ـ وربما القيم الفنية بعامة ـ موضع تساؤل، فإنما هو يُعلن ارتيابه فيها لذلك السبب، مسلّماً بعملية استبدالية كهذه، يقول باسكال في **الخواطر**: «كم هو تافه ذلك الرسم الذي يثير الإعجاب من خلال مشابهته للأشياء التي لا تعجبنا أصولها»(8)

إذن، تتمتع فكرةٌ ما، أو تمثيل ما بطبيعة مزدوجة: فهي تعديل للعقل وتمثيل لشيءٍ ما، وهي ـ حسب المصطلح الديكارتي ـ ذات واقع شكليّ وموضوعيّ (ولكن هذا لا يعني بالنسبة لديكارت أن لها شرعيةً موضوعيةً). ويمكن تطوير «طراز» التمثيل هذا من خلال تقسيم العلامة على علاقتين ثانويتين تتيحان لنا أن نأخذ بالحسبان نوعين من العلامات: العلامات اللفظية أو الشفاهية، والعلامات المكتوبة. والعلامات المكتوبة تمثل الأصوات، التي هي

(8) B. Pascal, *Pensées*, ed. L. Lafuma, 2nd ed. (Paris, 1952), no. 77.

بدورها تمثل، من خلال التأليف، الأفكار. ومن اللافت للنظر، إن العلامات التصويرية تنقسم، أيضاً، على جزأين: التصميم design، واللون color. وقد نلاحظ أن هذا التمييز النظري ـ الذي كانت له أهمية استثنائية منذ عصر النهضة وقبله بالتأكيد ـ قد ظلّ نافذ المفعول إلى عصرنا هذا (أنظر مثلا: مناقشة الخطّ واللون في عمل بولوك Pollock). وقد لاحظ المناطقة ومنظرو الفن والرسامون كذلك بأن التصميم هو مكوّن أساسيّ للعلامة التصويرية، ولكن سمته الأبرز هي أنه يظلّ غير مرئي في الرسم. فالتصميم هو بنية العلامة أو ـ بتعبير استعاري ـ روح العلامة، فهو الذي يكوِّن الجزء المُدرك والمعقول من الرسم. أما اللون فهو. على العكس من ذلك ـ المُكمّل البصري للعلامة، فهو «لُحمتُها وسداها». ولا يمكن للون أن يوجد من دون تصميم شأنه في هذا شأن الأعراض التي لا يمكن أن توجد من دون جوهر يحملها، ويمنحها دعامة أنطولوجية وقيمية. ومحترفو الرسم الحقيقيون يعرفون كيف يدركون الكيفيات الشكلية للتصميم القابعة تحت الألوان المرئية الساطعة. ومن المفيد ملاحظة أنه في طراز كهذا ثمة تثبيت ضمني للأصوات والتعبير مقارنةً بالكتابة، وثمة تثبيت صريح، ولكن عكسي، للتصميم مقارنةً بالألوان؛ ذلك لأن الأصوات والتصميم هما شيئان غير ماديين تقريباً. وكما لاحظ ديكارت، فإن الخط ـ وهو المكوّن الأساسي للتصميم ـ ذو واقع «شكلي» بوصفه حداً لجسم ما. وهذا يعني، بتعبير عام، أن عناصر التمثيل المادية في الرسم ـ وبشكل أدق الآثار التي يخلّفها عمل الرسام من خلال فاعليته التحويلية في الرسم ـ ينبغي أن تُمحى، وأن تُحجب بوساطة ما يمثله الرسم؛ أي بوساطة «واقعه الموضوعي».

والآن، فإن الوحدة الدنيا ـ على مستوى الخطاب أو على المستوى الدلالي طبقاً لمعنى بنفينيست ـ هي الجملة، ولُب الجملة هو الفعل. ونحن نلاحظ ـ في التحليل الشهير الذي قام به مناطقة بور رويال للفعل ـ العمليات نفسها التي تتمثل في تثبيت الذات المُنتِجة للقول ومحوها: «إن الفعل كلمةٌ تستخدم أساساً للتعبير عن التوكيد، بمعنى أنها تدلّ ضمناً على أن الخطاب الذي يُستخدم فيه الفعل هو خطاب لشخص لا يتصور الأشياء فقط (أي التمثيلات والأفكار)، بل يحكم

عليها ويؤكدها»[9] ولتطوير هذا التعريف يبيّن مناطقة بور رويال: (1) أن كل فعل يمكن أن يُرَدَّ إلى الفعل «يكون t o be: Peter vivit: Peter est vivens»؛ (2) أن جميع استخدامات الفعل «يكون to be» يمكن أن تُرَدَّ إلى زمن الفعل المضارع؛ وهذا يعني أن كل جملة يمكن أن يُعاد صوغها بالطريقة الآتية: Peter vixit: Ego affirmo: Peter est vivens (في الماضي)؛ (3) أن جميع استخدامات الفعل «يكون to be» يمكن أن تُرَدَّ إلى فعل الشخص الثالث. وهذا «الردّ» الأخير هو الأهم مقارنة بالردّين الآخرين؛ لأن صيغة الشخص الثالث تدلّ، في الحقيقة، وطبقاً لمقالة بنفينيست عن الضمائر، على اللاشخص (ما يدعوه بالعلاقة المشتركة للشخصية أنا وأنت بمقابل هو وهي)[10]. وهكذا، فإن نتيجة التحليل الذي أجراه قواعديو القرن السابع عشر عن الفعل ـ أي الحد المركزي للجملة أو وحدة الخطاب الدنيا ـ هو نوع من أنواع العبارات العامة مثل "it is" مربوطة بتحديدات متنوعة. وعن طريق الردّ الأول، تصبح وظيفة الربط لكل فعل واضحة ذاتياً: فالرابطة " i s" تصل تمثيلين أحدهما بالآخر. وعن طريق الردّ الثاني (أي الردّ إلى زمن الفعل المضارع) تُربط الوظيفة الرابطة بذاتٍ، (أي أنا موجودة) تُفصح عن ترابط بين تمثيلين من تمثيلاتها؛ وهذا الترابط هو أحد «طرائقها» في التفكير، أي أنه شكل تفكيرها. وعن طريق الردّ الثالث، أي الردّ إلى الشخص الثالث، فإن الذات المُنتجة للقول، التي تُعلِّم في التلفظ بالضمير "I"، أو "ego"، تتلاشى؛ ولهذا السبب فإن التمثيلات المرتبط أحدها بالآخر في الجملة بوساطة الفعل "is" يمكن أن تظهر أنطولوجياً بوصفها الأشياء ذاتها التي تمثلها، وتكون منتظمة في خطاب عقلاني وكلي: وهو خطاب الواقع نفسه. وعلى أية حال، وفي الوقت نفسه، فعن طريق ردِّ الأفعال إلى صيغة دلالية وفعل مضارع ترتبط الجملة بذاتٍ معينة، أو بالأحرى بعقل معين، ومادام الحكم هو ـ حسب تعبير ديكارت ـ فعل إرادة، فإن الجملة ترتبط بقوة ما (أو برغبة) تقوم ـ من خلال إعداد تقرير معين ـ بانتحال الأشياء بوصفها أشياءها، وانتحال الواقع

(9) *Logique de Port-Royal*, p. 138.

(10) Benveniste, *Problèms*, 1: 255-56.

بوصفه واقعها. وهكذا، تتأسس الفكرة التعميمية للغة بوصفها تمثيلاً على ثلاث وظائف متبادلة للفعل (1) :"to be" الوظيفة الرابطة؛ إذ يربط هذا الفعل التمثيلات أحدها بالآخر، (2) الوظيفة الوجودية؛ إذ تكون هذه الترابطات قائمة بين الأشياء الممثّلة، (3) وظيفة التعبير عن الوقائع؛ إذ تكون للخطاب الناتج قيمة صدق. ولكن يتعين علينا أن نفهم العمليتين اللتين أنتجتا فكرة كهذه؛ أولا، موقع ذات الخطاب، ولكن بفضل الردّين الأولين للأفعال، فإن هذه الذات لا تتموقع زمانياً ومكانياً مع جميع تحديدات الأفعال الأخرى، ولكنها تقوم بدور عقلٍ كلي وتجريدي وظيفته الحكم على الأشياء وتوكيدها فقط. ومع ذلك، ومن خلال الإيماءة نفسها، تُمحى هذه الذات: إذ لا أحد يتكلم، إنما الواقع هو الذي يتكلم. وفي الوقت نفسه، نحن نفهم جيداً دلالة تصوّر ديكارت العميق لـ«أنا الموجودة» بوصفها إرادة: وبالطبع فإن ذات القول هي ذات «نظرية»، ولكنها إرادة ورغبة أيضاً. وهذا يعني أن الذات هي سلطة النظرية، أو رغبة التمثيل. وهكذا، تُستهل في الطراز المرآوي نوعية السلطة التي تضع بنية الطراز ذاتها في موضع تساؤل، وبمعنى معين سوف يتمثل مشروعي النقدي بأسره في فكِّ الرغبة من النظرية، والسلطة من العلم. فإذا ما عرّفنا السلطة بأنها رغبة مقيّدة بالتمثيل ومعلقة به، فسوف تكون محاولتي النقدية استكشافاً للأنظمة التمثيلية بوصفها أجهزة سلطة.

وللتعبير عن ذلك بمصطلحات مختلفة قليلاً نقول: إن النظام التمثيلي يكون ـ من خلال استخدامه في الخطاب ـ معادلاً للأشياء ذاتها، ونحن قد نفهم هذه العملية بأنها عملية تقوم الذات من خلالها بنقش نفسها كمركز للعالم، وتحويل نفسها إلى الأشياء عبر تحويل الأشياء إلى تمثيلاتها [أي تمثيلات الذات]. ولهذه الذات الحق في حيازة الأشياء بصورة مشروعة؛ لأنها تستبدل الأشياء بعلاماتها التي تمثلها بصورة وافية، بمعنى أن الواقع معادل، على هذا النحو، لخطابه بالضبط.

والآن، فبالعودة إلى الرسم التاريخي ـ الذي عرفنا بأنه الطراز النموذجي «للإبستيم الكلاسيكي» ـ نستطيع أن نفهم ـ بعد التحليلات التي أجراها مناطقة

بور رويال للطرز التمثيلية ـ السبب من وراء أن تكون الصيغة الأساسية للقول في ذلك الإبستيم هي الصيغة التاريخية التي، حسب تعبير بنفينيست، «لا أحد يتكلم بها، إذ يبدو أن الحوادث تروي نفسها من أفق الماضي». ويمكننا أن نفهم، بالنسبة لذلك الإبستيم، السبب في كون صيغة السيرة الذاتية ـ أي الصيغة التي يُظهِر الخطابُ فيها العلاماتِ التي تشير إلى الذات المنتجة للتلفظات ـ هو نوع سيّئ، أو نوع ثانوي من أنواع شكل القول. وربما يكون من المفيد أن نلاحظ هنا أن هذه الإيضاحات تتفق مع استنتاجات كورودا Kuroda في مقالته المعنونة «في أسس النظرية السردية»[(11)]، بيدَ أن مقالتي ـ من وجهة نظر مختلفة كلياً ـ مقالة تاريخية، في حين أن مقالته نظرية محضة.

عملية القراءة: الإشارة Deixis[(*)] والتمثيل:

إن المشكلة الأولى التي نقدر على إثارتها بصدد الرسم التاريخي بشكل عام هي مشكلة «البنية السالبة negationstructure» للقول في التمثيلات التصويرية[(12)]. ولهذه المشكلة أهمية قصوى كونها تحدد ـ من خلال مصطلحاتها ـ موقع

(11) S. Y. Kuroda, "Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration," in *Langue, discou-rs, société: Pour E. Benveniste*, eds. J. Kristeva, J. C. Milner, and N. Ruwet (Paris, 1975), pp. 260-92.

(*) إشارة Deixis: هو استعمال كلمة لتدلّ على معنى نسبيّ مرتبط بزمان ومكان الكلام مثل (هذا)، (هناك)، (الآن)، ويلاحَظ أن ما يُطلَق عليه (الآن) قد يكون ماضياً في مناسبة أخرى، وما هو (هنا) بالنسبة لمتكلم قد يكون (هناك) بالنسبة لآخر؛ لأن الكلمات الإشارية نسبية مرهونة بزمان معين ومكان معين. وكلمة Deictic هو نعت مشتق من Deixis. معجم علم اللغة النظري ـ محمد علي الخولي. أما د. محمد عناني فيشرح المصطلح في معجمه «المصطلحات الأدبية الحديثة» بأنها: «تحديد الزمن أو المكان»، ويقول إنها: «كلمة لم تدخل المعاجم بعد، وهي مستعارة من العلوم اللغوية، ويشرحها جوناثان كلر... قائلاً إنها تتضمّن الإيحاء بهوية المتحدّث، وهوية المستمع أو المخاطَب، والمكان الذي يوجد كل منهما فيه». (المترجمان)

(12) S. Freud, "Negation" [*Die Verneinung*, 1975], in *Standard Edition of the Complete Psychological Works*, ed. and trans. James Strachey et al., 24 vols. (London, 1953-74), 19: 236f.

المُشاهد ـ القارئ بمواجهة الرسم، وعملية القراءة، أو تلقّي الرسالة البصرية التي يرسلها الرسام.

ثمة مقترب ممكن للمشكلة الناشئة من تحويل طراز التواصل اللساني إلى الرسم، وهذا المقترب هو دراسة بنية الرسم الإشارية deictic. فكل تلفّظ لساني يحدث في موقع زمكاني محدد. فهو يصدر عن شخص هو المتكلم (أو المُرسِل)، ويُوجَّه إلى شخص آخر (المستمع) ليتلقاه. وتتكون إشارة Deixis ملفوظ ما من خلال السمات التوجيهية للغة، تلك السمات المتصلة بزمان الملفوظ والموقع الذي حدث فيه. وهذه السمات هي، في اللغة، ضمائر شخصية يتحدد معناها عَبر الإحالة على النظائر الإشارية للموقع النمطي حيث يُرسلُ الملفوظ، وكذلك عَبر الإحالة على ظروف الزمان والمكان. وعلاوة على ذلك، لابد لنا من أن نلاحظ أن الموقع النمطي للإرسال هو الأنا المركزية، فكل استبدال لساني يقتضي، آلياً، تحولاً في مركز النظام الإشاري عندما ينتقل الإرسال من مُحاور إلى آخر. وأخيراً، قد نضيف أن النظام الإشاري يتسع ليشمل الضمائر الإشارية demonstrative pronounes، وصيغ أزمنة الفعل، ويشمل أساساً أطر العملية اللسانية كلها. ولن يكون هذا مدهشاً مادام موقف التواصل يدلّ ضمناً على أن النظام اللساني يتحقق في زمان ومكان معينين، وهما زمان ومكان تحيل عليهما الإشارات وتُدرج بنيتهما في المقول.

والآن، فإذا كان ما يميز كيفية القول «التاريخية» هو أن الحوادث تحكي نفسها في القصة كما لو لم يكن هناك شخص ما يتكلم، وهذا يعني أن الشبكة الإشاريّة كلها ينبغي أن تُمحى في الرسالة السردية. فهل يمكن في لوحة بوسان الرعاة الأركاديون ـ أي من جهة مضمونها السردي ـ إظهار «سلب» الإشارات الأيقونية؟ وهل لهذا التساؤل من معنى في الميدان الأيقوني؟ إن فرضيتي هي كالآتي: باستثناء وجود الرسم، وحقيقة أننا ننظر إليه، فإنه ما من شيء في الرسالة الأيقونية يميز موقع إرسالها وتلقيها؛ أي بمعنى أنه ما من شكل مصوَّر في اللوحة figure ينظر إلينا كمشاهدين، وما من أحدٍ يخاطبنا كممثلين عن مُرسل الرسالة. فنحن كقراء ـ مشاهدين نمسك بالأشكال المُصوَّرة وهي تنجز وظائفها

السردية. ويبدو، ظاهرياً، أن هذه الأشكال المصوّرة ليست بحاجة إلينا لكي تحكي نفسها. فنحن محض متفرجين بعيدين عن القصة، ومنفصلين عن المشهد بمسافة ؛ أي تلك المسافة التي لا يمكن للرسام ـ الراوي أن يتخطاها عن القصة التي يرويها. ويمكن تجلية الموضوع من خلال المقارنة برسم الصورة الشخصية portrait. فقد لوحظ أن الصورة الشخصية التي تُظهر الوجه كاملاً تقوم بدور شبيه بدور علاقة «أنا ـ أنت» التي تميز القول التخاطبي، ولكن مع فارقٍ لافتٍ للنظر سأذكره هنا: إن هيأة الصورة الشخصية تظهر، فقط، بأنها «أنا» قول مُمثّلة، وهي «أنا» تحدد مع ذلك موقع المُشاهد بوصفه «أنت».الذي تخاطبه تلك الأنا. إن الهيأة المصوّرة في الرسم هي تمثيل للقول في الملفوظ؛ أي رسمها المنقوش على القُماشة، كما لو أن الهيأة هنا والآن كانت تتكلم من خلال النظر إلى المُشاهد: «أنظر إليّ، فأنت تنظر إليّ عندما أنظر إليك. وأنا أُثبّتك، الآن وهنا، ومن موضع الرسم، بوصفك مشاهداً للرسم». وبكلمة أخرى، فإن الموقع النمطي للتلقي معادلٌ للموقع النمطي للإرسال من خلال «التمثيل ـ الممثَّل» الذي يقوم بدور مُشغِّل مُحوِّل لمركز النظام الإشاري.

ومما هو جدير بالملاحظة، إننا نجد في كتاب ألبرتي Alberti المعنون "Della Pittura" تفصيلاً واضحاً للمشكلة التي أثرناها، وبالذات في الشكل المصوّر الذي دعاه بـ«المعلّق commentator». فهو يشرح، أحياناً، بأن ما يجعل من رسم تاريخي ذا تأثير انفعالي كبير هو تصوير شخصية معينة على وفق أسلوب «إشتوريا istoria»(*)، تلك الشخصية التي تُظهر ـ من خلال إيماءاتها وتعبيرها الانفعالي ـ الجزءَ المهم من القصة للمُشاهد الذي ينظر إليها؛ وبذلك تقيم خطاً واصلاً بين المنظر الممثَّل والمُشاهد[13]. والحقيقة، إنه ما من أحد، في لوحة

(*) إشتوريا istoria: هو أسلوب في صناعة الفخّار والخزف المزخرف، نشأ في إيطاليا في العام 1500، وشاع طوال القرن السادس عشر. ينفَّذ هذا الأسلوب على طبق تصوَّر فيه شخصيات تاريخية، وأسطورية، وشخصيات مستوحاة من الكتاب المقدّس بشكل واقعيّ مع توظيف المنظور، إذ يشغل الشكل المصوَّر مركز الطبق، فيما يكون محيطه منقوشاً بأشكال زخرفية. (المترجمان)

(13) L. B. Alberti, *Della Pittura*, trans. J. R. Spencer (New Haven, 1956).p. 78.

بوسان، ينظر إلينا بحيث يتيح لنا أن نقرر، طبقاً لفرضيتنا، أن المنظر الممثَّل يقوم، من جهة مضمونه الخبري، بـ«سلب» جميع معالم إرسال الرسالة السردية وتلقّيها.

عملية القراءة: تركيب syntax الرؤية وتمثيلها الذاتي:

أَوَدُّ أن أمضيَ قليلاً لأعيد، بصورة أكثر شكلية، وعلى مستوى تركيبي syntactic كما يمكن القول، صياغة مشكلة الإشارة deixis الأيقونية (أو بتعبير أدق؛ نظام هذه الإشارة) كما هي في التمثيل الكلاسيكي. فما الذي يطابق هنا التعادل القائم بين الرسام والمشاهد الذي نجده في تصوير الوجوه خصوصاً؟ وكما في حالة الموضع التاريخي، بالنسبة للمشغّل المحوّل في الشكل المصوّر الذي دعاه ألبرتي "commontator"، فإن التعادل بين الرسام والمُشاهد، والعين والرؤية (إذا ما استخدمنا مصطلحات لاكان)[14] قد تأسس بنيوياً ضمن النظام التمثيلي المحدد تاريخياً بوصفه الشبكة البصرية ـ الهندسية لعصر النهضة بوساطة وسيلة تجريبية بناها برونليتشي Brunelleschi؛ وهذه الوسيلة ـ التي هي صندوق بصري وصفه مانيتي Mantti، كاتب سيرة برونليتشي ـ قد تُستخدم في تحليلنا بوصفها طرازاً نموذجياً يُحدّد عناصر المشكلة التي أثرناها. لقد صور برونليتشي ما يواجهه مباشرةً من كنيسة سان جيوفاني وما يحيط بها على لوحة صغيرة:

> لقد افترض أنه كان يجب أن تُرى من نقطة مفردة مثبّتة مقارنة بارتفاع الصورة وعرضها، وتلك كان يجب أن تُرى من مسافة ملائمة. فعندما تُرى من أي نقطة أخرى، فسوف يتحطم أثر المنظور. وهكذا، فلأجل الحيلولة دون وقوع المُشاهد في الخطأ في اختيار زاوية نظره، أقام فيليبو (برونليتشي) ثقباً في الصورة عند نقطة النظر إلى كنيسة سان جيوفاني التي تقابل مباشرة عين المشاهد الذي قد يكون واقفاً في الجزء المركزي من سان ماريا دي فيوري S. Maria dei Fiori لكي يرسم المنظر. كان هذا الثقب صغيراً صغر حبة العدس على الجانب

(14) J. Lacan, *Le Séminaire (livre XI) Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris, 1973), pp. 65-109.

المرسوم، وعلى خلفية اللوحة يتجلى هذا الثقبُ في شكل مخروطي بحجم الدوكاتيه [عملة ذهبية أوربية]، أو أقل كثيراً من أعلى قبعة المرأة المصنوعة من القش. كان فيليبو ملاحظاً يضع عينه قبالة الجانب العكسي حيث يكون الثقب واسعاً، وبينما هو يضع إحدى يديه على عينه يقبض باليد الأخرى مرآة مستوية على الجانب البعيد بطريقة ينعكس فيها الرسم. إن المسافة من المرآة إلى اليد القريبة من العين تناسب، إلى حد معين، المسافة بين النقطة، حيث يقف فيليبو يرسم لوحته، وكنيسة جيوفاني. وعندما ينظر إليها المرء بهذا الشكل، فإن منظور الرواق، وتثبيت نقطة الرؤية تلك، تجعلان المنظر واقعياً تماماً[15].

أقام صندوق برونليتشي البصري التعادل بين المُشاهد ورؤية الفنان ـ أي نقطة التلقي ونقطة الإرسال ـ من خلال تماهي نقطة النظر بنقطة التلاشي vanishing point[*] التي تعمل فعلياً في اللوحة، وانعكاسها في المرآة التي يجعلها المُشاهد بمواجهته. وبكلمات أخر، فإن المرآة التي يرى فيها المُشاهدُ انعكاس المنظر المُمثّل على اللوحة تعمل كما لو أنها تمنح الرؤية للرسم نفسه: فالرسم ينظر إلى المُشاهد ـ الرسام مثلما تنظر العين. وتقدم وسيلة برونليتشي طرازاً أو استعارةً تجريبية للنظرية ذاتها. وأنا أؤكد حقيقة أنها استعارة فقط؛ فهي تحيل على بنية تمثيلية معينة من بين بُنى أخرى ممكنة على حد سواء. فالمُشاهد مثبّت في النظام كمتفرج، فهو مجمّدٌ وعالقٌ في الجهاز مثل توم المختلس للنظر Peeping Tom. كما لو كان ما ينظر إليه المُشاهد من خلال الثقب الصغير في اللوحة هو رؤية الرسم، والمرآة تقوم بدور مُشغّل لذلك الـ«كما لو». ولكنّ هذه الوظيفة لا تظهر بحد ذاتها في وسيلة برونليتشي مادام ما ينظر إليه المتفرج هو منظر ممثّل على اللوحة. فهو ينسى الحقيقة ذاتها القائلة إنه ينظر إلى صورة، فهو تفتنه رغبته «الداخلية»، أو (دافعه) «الداخلي».

---

(15) A. Manetti, *Vita di Ser Brunelleschi,quoted in A Documentaey History of Art,* vol. 1, *The Middle Ages and the Renaissance,* ed. E. Gilmore Holt (New York, 1957), 170-73.

(*) نقطة التلاشي: هي نقطة تبدو فيها مجموعة من الخطوط المتوازية المتقهقرة متجمّعة في نقطة واحدة عندما تمثّل في منظور خطّيّ. (المترجمان)

ربما نستنتج، مؤقتاً، بأن جهاز التمثيل الأيقوني، الذي تكوّنه الشبكة المنظورية، هو جهاز شكلي يدمج المضامين الخبرية الممثّلة و«خطاب» الرسم طبقاً لعملية معكوسة نظرياً تكوّن الفضاء الذي يمثله الرسم. وقد نعتقد نظرياً، بطريقة أقل تجريداً، بأنه في نقطة التلاشي؛ وفي ثقبها تتلاشى الأشياء الممثّلة تدريجياً (عملية التلقي)، أو أنها تظهر تدريجياً ـ من نقطة النظر ـ موزعةً في الفضاء الممثّل (عملية الإرسال). والمعكوسية التي تكوّن ذلك الفضاء تُحيِّد نظرياً التقطيع الزمني للرسم بوساطة عين المُشاهد في نوع من الحضور الدائم للتمثيل.

وقبل أن نعود، مرة أخرى، إلى لوحة بوسان الرعاة الأركاديون أودّ أن أشدِّد على نموذج الصورة المرآوية في الطراز التصويري منذ عصر النهضة. فالرسم، بوصفه نافذةً مفتوحةً على العالم، يقوم في هذا النموذج من حيث تكوينه النظري وحتى التقني بدور مرآة تُضاعف العالم. إن المرجع الفعلي للصورة حاضرٌ على قُماشةِ الرسم بوصفه غياباً؛ بمعنى أن صورته، وانعكاسه، وظلَّه قد بُنيت علمياً في واقعها الإدراكحسي (وهو افتراض يمكن مساءلة شموليته كما بيّن بانوفسكي في مقالته عن المنظور بوصفه شكلاً رمزياً)[16]. وبتعبير عام، فإن البديهيات المتناقضة للنظام التمثيلي هي: (1) إن شاشة التمثيل نافذةٌ شفافةٌ من خلالها يتأمل المُتفرجُ، الإنسانُ، المنظرَ الممثّل على قُماشة الرسم كما لو أنه [المتفرج] شاهدَ المنظر واقعياً في العالم؛ (2) ولكن في الوقت نفسه، فإن تلك الشاشة ـ التي هي سطح فعلي ودعامة مادية ـ هي أيضاً وسيلةٌ عاكسةٌ تُصوِّر عليها الموضوعات الواقعية.

وبتعبيرات أخرى، إن قُماشة الرسم، بوصفها دعامةً وسطحاً، ليست موجودة. فالإنسان يواجه في الرسم، للوهلة الأولى، عالماً حقيقياً. ولكنّ القُماشةَ موجودة بوصفها دُعامةً وسطحاً تقوم بمُضاعفة الواقع؛ فقُماشة الرسم بحد ذاتها

(16) E. Panofsky, "Die Perspektive als 'Symbolische Form,'" *Vortage der Bibliothek Warburg* (Leipzig/Berlin, 1924-25), pp. 258-330.

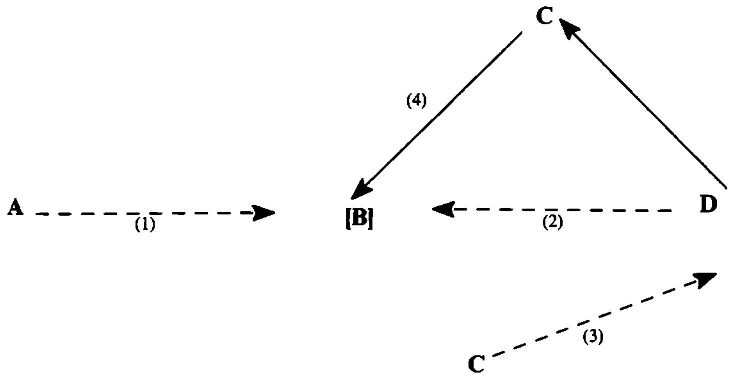
مثبّتة ومُحيّدة في آن؛ إذ ينبغي أن يُفترض أنها شفافة من الناحيتين التقنية والأيديولوجية. إن الشفافية العاكسة اللامرئية، التي هي في الوقت نفسه شرط ضروري للمرئي، تحدد نظرياً الشاشة التمثيلية. ونحن نجد هنا، في الحقل الأيقوني، العملية نفسها التي واجهناها في التحليل الاختزالي للحكم عند جماعة بور رويال.

قراءة لوحة الرعاة الأركاديون

مستويات التحليل الثلاثة:

والآن، يمكن العودة إلى لوحة بوسان المجهّزة بالطرز التي بنيناها على مستويات العمومية المتنوعة لكي نلاحظ أن تلك العلاقات التي لا تظهر على سطح التمثيل ـ أعني تلك العلاقات التي حلّلناها بين الرسام، والمُشاهد ـ القارئ، والشاشة التمثيلية ـ هي، بالضبط، «الذات»، أو «الشخصية المصوَّرة على وفق أسلوب إشتوريا istoria» التي يخبرنا عنها الرسم: فالأشكال المصورة الثلاثة ـ التي يقف أحدها إلى اليسار، ويقف الآخران إلى اليمين ـ «تتبادلان» الإيماءات، والنظرات، وهو تبادل يشغل اهتمام الشكل المصوَّر الرابع: وهو شخص يجثو أمام قبر. وحوارٌ كهذا هو حوارٌ أيقوني تماماً مادامت تجلياته (الإيماءات، والنظرات) مرئية أما بصورة مباشرة (الإيماءات)، أو غير مباشرة (فالنظرات تُدرك من خلال مواقع الرؤوس وتوجيه العيون). وتتبادل الأشكال المصوّرة الثلاثة رسالة مرجعها هو ما يفعله الشكل المصوّر الرابع. وربما نلاحظ، على نحو خاص، أن الراعي الذي في أقصى اليسار لا شيء يجمعه بالآخَرَيْن الموجودَيْن إلى اليمين سوى أنه ينظر إلى رفيقه الجاثي أمام القبر. فهو يرسل، أيقونياً، الشخص الجاثي بوصفه موضوعاً بصرياً، في حين أن الراعي الذي إلى اليمين يشير إلى الشخص الجاثي نفسه، والمرأة التي بجانبه «تتلقى» ذلك الموضوع عَبرَ النظر إليه. وفي الوقت نفسه، ومن خلال النظرة التي يوجهها الراعي الذي إلى اليمين إلى المرأة التي بجواره يتضح أنه يسألها عن الرجل الجاثي الذي يشير إليه.

لعلّنا نستطيع تلخيص المنظر الممثّل طبقاً للوظائف المتنوعة لتبادلٍ تواصليٍّ كما حدده ياكوبسون: الإرسال ـ الرسالة ـ التلقي ـ المرجع ـ الشفرة(17) فالراعي الذي إلى اليسار يرسل، بصرياً، رسالةً تتلقاها المرأة التي إلى اليمين، في حين أن الرجل الذي إلى اليمين يشير إلى الرجل الجاثي، وعَبرَ نظرته الاستنطاقية تجاه «الراعية» يعيّن الشفرة: ماذا يعني هذا؟ ماذا يفعل؟ فالرجل الجاثي هو الرسالة التي تُصبح «شفرتـ»ها ومعناها محلَّ تساؤل. وقد يمكننا أن نمثل، تخطيطياً، الحوار الأيقوني بالطريقة الآتية (يشير السهم المستقيم إلى الإيماءات، والسهم المتقطع إلى النظرات):



A = الراعي الذي إلى اليسار

B = الراعي الجاثي

C = الراعي الذي إلى اليمين

D = الراعية التي إلى اليمين

ثمة بضعة ملاحظات تدور حول هذا التحليل تنقل نموذج التواصل لدى

(17) R. Jackobson, "Linguistic and Poetics," in T. Sebeok, ed. , *Style in Language* (Cambridge, Mass. , 1960), p. 353.

ياكوبسون إلى الرسم لا بوصفه تخطيطاً sketch تفسيرياً، بل بوصفه موضوع القصة التي يخبرنا بها الرسم؛ أولاً، إن الرسم هو، بمعنى معين، تمثيل تصويري لذلك النموذج. ثانياً، إن الرسام و/أو الملاحِظ يشغلان موقعاً ميتا أيقونياً / لسانياً بالنسبة لعالم اللسانيات الذي يبني نموذجاً حول عملية التواصل. ثالثاً، يتجه المخطط من (A) إلى (D) لأسباب تتعلق بالتصوير (التوازن والتكوين في الرسم)، ولأسباب لاتصويرية، متبعاً بالضبط اتجاه قراءة نص مكتوب في ثقافتنا الغربية، الذي يفترض نقطة البداية من اليسار، وهذه ملاحظة مهمة خصوصاً في حالة هذا الرسم مادام هناك نص مقروء منحوت على القبر. رابعاً، عندما تنظر الراعية (D) إلى الراعي (B)، فإننا نؤول نظرتها، في وقت واحد، كطريقة لغلق النموذج، وكإجابة مبهمة في الحوار الذي تشترك فيه الأشكال المصوّرة. خامساً، إن الشكل المصوّر (C)يوجز وظيفتين: فهو شكل محدّد بإفراط.

ويُعنى المستوى الثالث من تحليلنا بـ«الرسالة». وما هو موضع تساؤل في هذا المستوى هو الشخص الجاثي (B)؛ فذلك الراعي ينظر إلى سطرٍ مكتوب، ويشير إليه بسبابته، ويقرأه، أو بالأحرى يحاول قراءته أو فكّه. وفضلاً عن ذلك، فإنه يقول، بصرياً، الجملة المكتوبة مادامت الكلمات الثلاث الأولى: "Et in Arcadia" تُنقش حالما تخرج من فمه المفتوح في نسخة حديثة من التعويذة الوسيطية. والشكل (B) يرى، ويشير إلى، ويقرأ، ويقول رسالةً مكتوبةً يحاول هو إدراك دلالتها. وبعبارة أخرى، يحشّد الشكل (B) جميع الوظائف الدلالية التي تعرّفنا عليها سابقاً ممثّلةً بوساطة الأشكال المصوّرة الأخرى، ولكن فيما يتعلق بالنص القائم في مركز الرسم ذاته، ذلك النص الذي قد نطرح حوله نحن، بوصفنا قراء ـ ملاحظين للرسم، سؤالاً يشبه ذلك السؤال الذي يطرحه الراعي الجاثي: من الذي كتبه؟ ما معناه؟ ما الاسم الذي تحمله تلك «الأنا ego»؟

ولسوء الحظ، ليس بمقدورنا أن نلجَ إلى مسافةٍ أبعد داخل الرسم، فرؤيتنا تتوقف عند جدار القبر. والشيء الوحيد الذي بمقدورنا قوله هو: إن شخصاً ما نقشَ سطحه المعتم والمنبسط، فكتب كلماتٍ قليلةً على الصخرة، شخصاً ما اسمه «الأنا».

والآن، فإذا وصلنا المستويات الثلاثة أحدها بالآخر، فإننا نؤكد حدّين مفقودين عند القطبين الأقصيين للتخطيط الوصفي: فعلى المستوى الأول ثمة حقيقة مفادها إنه ما من شيء يدلّ على الرسام و/أو المُشاهد؛ وعلى المستوى الثالث ثمة حقيقة مفادها إنه ما من شيء في النقش يعطي اسم كاتبها. والحدان المفقودان ما إن يرتبط أحدهما بالآخر حتى تتكشف علاقةٌ ما بين الرسام - المُشاهد والكاتب، وإظهار وجهة نظر الرسم ككل والاسم، ودالّ نقطة التلاشي عند مركزه.

وعلى أية حال، فإن السؤال المتعلق بحدٍّ مفقود عن «أصل origin» الرسم، والمتعلق، في الوقت نفسه، بحدٍّ مفقود عن غاية الرسم، يتيح لنا الاعتراف بوظيفة أخرى للشخص الجاثي (B): فالراعي مثلنا بالضبط، فكما أننا نلاحظ ونقرأ و«نتكلم» الرسم كذلك هو يلاحظ ويقرأ و «يتكلم» النص المكتوب على القبر.

تركيب syntax المقروئية: الإزاحة

إن ما نتناوله في هذه اللوحة هو، في الأخير، ما نتناوله في اللوحات كلّها؛ فما الذي تقصد هذه اللوحة إلى «تمثيل«ه؟ وكيف يمكن التعبير عن هذه العملية التمثيلية في نتاجها وعبره، تلك اللوحة التي هي سطح ودعامة مادية، محددة هندسياً، ومحدودة ومؤطرة، لوحة يمكن لعمق عالم آخر أن يكون مرئياً فيها؟ وسيكون مفيداً هنا أن نذكّر بنتائج تحليلاتنا السابقة:

1. التمييز بين السيمياء وعلم الدلالة.

2. التمييز بين الخطاب والقصة (السرد).

3. تحويل التمييز الأول إلى تمثيلات أيقونية:

أ. المنظور المشروع بوصفه استعارةً للجهاز الشكلي للقول؛

ب. المسلّمات المتناقضة بصدد (والتمثيل المحاكاتي المتكشّف بوساطة) الشاشة التمثيلية بوصفها نافذةً شفافةً مفتوحةً على العالم وبوصفها مرآةً عاكسةً له.

والآن، فإن فرضية عملي المتعلقة بتحويل التمييز بين الخطاب والقصة إلى التمثيل التاريخي، أو السردي الأيقوني هي كالآتي: إن إنكار (بالمعنى الفرويدي) الجهاز التمثيلي يكمن في إزاحة نقطة التلاشي إلى الحركة المركزية للقصة الممثلة، وفي تحويل بُعد العمق إلى بُعدٍ «جانبي»؛ أي تحويله من مستوى القول (التمثيل) إلى مستوى المقول (القصة الممثّلة).

وأودّ أن أشدد على هذه النقطة الأخيرة من مثالنا: إن مجمل الأدبيات النقدية المكرسة للوحة الرعاة الأركاديون تؤكد التناقض بين النسخة الأولى المسمّاة نسخة تشاتسوورث Chatsworth[18]، ونسخة اللوفر. ويكمن التغيّر، بالضبط، في تحويل بنية التمثيل العميقة إلى بنية جانبية من خلال موضعة الأشكال الممثّلة، أي الشخصيات المصوَّرة على وفق أسلوب إشتوريا istoria، في نسيج موازٍ للشاشة التمثيلية. وقد أُوِّل التغيّر، دائماً، بصورة تاريخية بوصفه حركةً من تنظيم باروكي إلى تنظيم كلاسيكي[19].

ولكن، يبدو أن من المهم تحليل الإجراءات التي تتضمنها حركة كهذه. وهذه الإجراءات تتمثل في؛ (1) إزاحة نقطة التلاشي من بنية المنظور المرئية العميقة (أي أفق الفضاء الممثّل) إلى النقطة المركزية للخلفية المقروءة للقصة

(18) *The Arcadian Shepherds*. 101 x 82cms. The Chatsworth Settlment, Chatsworth, Derbyshire, before 1631.CF.
A. Blunt, *Paintings of Nicolas Pousin*, p. 80, no. 119.

(19) See E. Panofsky, "*Et in Arcadia ego:* Poussin and the Elegiac Tradition," in *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, N. Y., 1955).
وانظر أيضاً:
W. Weisbach, "*Et in Arcadia ego:* Ein Beitrag zur Interpretation antiker Vorstellungen in der Kunst des 17. Jahrhunderts," *Die Antike* 6 (1930); J. Klein, "An Analysis of Poussin's *Et in Arcadia ego,*" *Art Bulletin* 19 (1937), 314ff.; A. Blunt, "Poussin's 'Et in Arcadia ego,'" *Art Bulletin* 20 (1938), 96ff.; W. Weisbach, "Et in Arcadia ego," *Gazette des Beaux-Arts* 2 (1938). M. Alpatov, "Poussin's 'Tancred and Erminia' in the Hermtage: An Interpretation," *Art Bulletin* 25 (1943), 134.

الممثّلة (أي البنية الجانبية)؛ (2) تشغيل دورة ذات تسعين درجة لشبكة الإشعاعات البصرية (التي أقطابها هي: زاوية النظر ونقطة التلاشي) من أجل وضعها في مستوى موازٍ للشاشة التمثيلية، مستوى يقسّمه نسيج الأشكال المصوّرة على مجموعتين متماثلتين حيث يظهر تعادل زاوية النظر ونقطة التلاشي منعكساً ببساطة.

وتُصبح زاويةُ نظرِ الشبكةِ التمثيليةِ الشكليةِ نقطةَ بدايةِ القصةِ الممثّلة ونقطةَ نهايتها، وتُصبح نقطةُ التلاشي الحدثَ المركزيَّ؛ أي لحظة التمثيل التي هي بؤرة القصة.

وكما لاحظ جَي. كلاين J. Klein في مقالته عام 1937[20]، فإن نقطة بداية القصة ـ وهي الحقيقة القائلة إن A ينظر إلى B ـ تنعكس بصورة متماثلة بوساطة D ينظر إلى B، وهذه هي نهاية القصة، في حين أن نقطة التلاشي تُزاح إلى الجزء المركزي للمنظر؛ فاليدان، والسبابتان تشيران إلى موضع الحدث: أي قراءة النقش، وبصورة أدق مكان الشق في جدار القبر، ومكان حرف في الكتابة القبريّة.

إن ما هو موضع خطر هنا في عملية «التحويل» هو أن يفقد التمثيل عملية تكوّنه الخاصة، تلك العملية التي تكون، مع ذلك، موضع حاجة من أجل تثبيت التمثيل في اكتفائه واستقلاله «الموضوعييْن»، والتي تحدث، فقط، من طرف ذاتٍ تكوّنها في أثناء تكوين نفسها [الذات].

ولكنّ القصةَ التي يسطّرها بوسان على الأرضية في هذا الرسم ـ أي «الحادثة» ـ هي ليست حادثةً تاريخية. فالحادثة هنا هي قصة قول، أو قصة تمثيل. فما يُمثَّل هو عملية التمثيل ذاتها. إنه التجاوز Aufhebung القولي، الوضع السالب للخطاب، إنه الذات التي تمثّل المرجع الذي أقامه بوسان على الأرضية، الذي عكس الإحالة على العالم إلى إحالة على الذات ـ الأنا.

(20) J. Klein, "An Analysis," pp. 315-16.

البنى المكانية والاستنتاجات التصويرية الأيقونية:

ستكون المراحل الثلاث الأولى الآتية من تحليلي على الشكل الآتي: (1) تكوّن البنية المكانية للوحة عبر تنظيم الأشكال والاستنتاجات التصويرية الأيقونية المتعلقة بتلك الأشكال، والمتعلقة في الوقت نفسه بالافتراضات التي تدور حول دلالة الفضاء التي يتكشف عنها موقع الأشكال، (2) المشكلة الدلالية التي يثيرها النقش المكتوب ومتضمّنات تلك المشكلة التي تتعلق باللوحة نفسها، (3) مسألة البؤرة المركزية للصورة: النص، والأيقونة، ومتضمناتها المتعلقة بالسلب التمثيلي.

وربما نتناسى للحظة الأشكال الموجودة في الواجهة الأمامية بغية وصف الأرضية ووضعية القصة: منظر برّيّ وريفيّ، وطبقاً لكتاب بوليبيوس Polybius المعنون «تواريخ[21] Histories»، فإن هذا المنظر هو منطقة أركاديا، أو أنه صحراء - كما كان الناس يسمّونه في القرن السابع عشر - تُشبه تماماً المناظر التي نجدها في رسومات بوسان الأخرى مثل: بنو إسرائيل يجمعون المنّ The Israelites Gathering Manna، التي كانت الصحراء فيها موضع نقاش في الأكاديمية الملكية[22] وتظهر الطبيعة البريّة على هيأة أرضٍ منبسطة، وفضاء منحنٍ يطوّق القبرَ، الذي يقوم حجمه الضخم والثقيل بتحييد جميع الانتقالات بين الواجهة الأمامية والخلفية، وهي تقنية كان بوسان ضالعاً فيها في مناظره الريفية «النموذجية». إن هذا التقابل بين وضعية المنظر الريفي والقبر هو هنا تقابل أساسيّ، مادام القبرُ في لوحة اللوفر - مقارنةً بالقبر في نسخة تشاتسوورث - يقع في سطح موازٍ لسطح الشاشة تقريباً.

---

(21) Polybius, *Histories*, IV. 20.

وفيما يخص العلاقة بين أركاديا والموت، انظر:

Pausanias, *Graeciae Descriptio*, vol. 8, chap. 36,

وانظر أيضاً تحليلات روشهولز:

Rochholz, "Ohne Schatten, Ohne Seele, der Mythus von K?rperschatten und vom Schattengeist," *Germania 5* (1860), reprinted in *Deutscher Glaube und brauch* 1 (1867),59-130.

(22) Félibien, *Entretiens*, p. 98.

والحقيقة، إن القبر الممثّل، على أية حال في موقع منحرفٍ قليلاً، يخلق أرضيةً ـ فضاءً دينامياً يُمثَّل عليه المنظر، وفي الوقت نفسه يُشدِّد على الشكلين المصوّرين الساكنين والثابتين اللذين يقفان عند رُكنيه الأماميين. فالمرأة التي إلى اليمين، والراعي الذي إلى اليسار، يؤديان، بمعنى معين، دورَ تمثالَيْ زاوية للقبر، تمثالين حيَّين كالذي يجده المرء غالباً في رسومات بوسان، ولكنهما تمثالان ضخمان وثابتان بدرجة تكفي لأن يتمتعا بدلالة معينة في المجموعات السردية التي ينتميان إليها. أما حقيقة كون القبر يقع منحرفاً على الأرضية التمثيلية، فإن ذلك يجعل مكان الرجل إلى الخلف والمرأة إلى الأمام؛ وذلك يمنحهما وظيفة الميّزات الموجودة تقليدياً في الفن الخاص بالدفن في القرنين السادس عشر والسابع عشر، الذي يصون المَيت ويُمجِّد خصاله[23].

ولعل من المفيد أن نستكشف للحظة افتراضات قراءة كهذه. فمع هذين الشكلين المصوّرين، كما رأينا سابقاً، يبدأ السرد وينتهي بالعودة إلى متتاليته المركزية من خلال نظرتَيْهما. ومعهما يجدُ الفعل السردي بدايته ونهايته في موقفين من السكون والصمت، اللذين يؤسسان، مع ذلك، اللحظة المركزية للقصة. إن هذين الشكلين المُصوّرين، باعتبارهما ميِّزتين للقبر، يتجاوزان، بطريقة ما، المستوى السردي: فبوصفهما شكلين رمزيين، أو أمثولتَيْن، فإنهما يوضحان بطريقة معينة ما عناه بوسان بـ«المسرّة delectatio»، أي غاية الرسم ذاتها. ولقد أشار أي. بلونت A. Blunt إلى أن «التذوّق diletto، أو المسّرة delectatio لهما معنى خاص بالنسبة لنقاد الفن عند نهاية القرن السادس عشر، فالأمثولة بالنسبة لهم كانت جزءاً أساسياً من الشعر. والمسرة الأصيلة، بالنسبة لهم، ينتجها جمال الأمثولة العقلي»[24] وعلى أية حال، فإن بوسان يُدمج الأمثولتين ـ في لوحته الرعاة الأركاديون ـ في القصة بطريقة دقيقة جداً، ولا يمكن تمييزهما

(23) E. Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (New York, 1964).

(24) A. Blunt, ed., *Nicolas Poussin: Lettres et Propos sur l'Art* (Paris, 1964), pp. 162-64, n. 18.

غالباً، بحيث أننا كقراء للرسم لا نستطيع أن نقدم دليلاً واضحاً على دلالة الشكلين، بل نقدّم ما نتخيله عنهما، أو نحلم به فقط. فعندما نقارن، مثلاً، موقف الراعي الذي إلى اليمين ومظهره بموقف أبوللو Appollo ومظهره في عمل: إلهام الشاعر الملحمي The Inspiration of the Epic Poet، فنحن نفكر فيه بوصفه شكلاً رمزياً للتاريخ، والملاحم الشعرية، مع فارق أن الشاعر في إلهام الشاعر الملحمي سوف يواصل الكتابة طبقاً لإملاء أبوللو، في حين أن الرجل الذي يتكشف في لوحة الرعاة الأركاديون يحاول فقط قراءة شيء مكتوب قبلاً. وعلى الجانب الأيمن، فإن «الراعية» (التي تحاور الراعي وهي تربتُ عليه بلطف بيدها متجاهلةً، كما يبدو، أسئلته الصامتة، تلك المرأة التي تتأمل الرجل الجاثي بلا مبالاة هادئة) تجعل المُلاحظ ـ القارئ تتراءى له صورة منيموزين(*) Mnemosyne، التي تتذكر معنى مبهماً، معنى النقش القبري، من خلال ذكريات لا يمكن وصفها. فقوام الراعية البارز، وحضورها في اللوحة على هيأة صورة جانبية، وموضع يدها اليسرى على وركها، وعينها الشبيهة بعيون التماثيل المنطفئة: جميع هذه السمات تثير إعجاباً ديكارتياً؛ أي أنها تثير شغفاً شديداً بالمعرفة من دون أية تأثيرات جسدية، وتتمتّع بذاكرةٍ عن فناء مقدّر. أفليس السؤال الذي يطرحه رفيقها بصمت هو: «ما اسم الأنا المكتوب في النقش الذي يحاول القارئ فكَّ شفرته؟»، أليست إجابتها عليه هي: «أنت والقارئ محكوم عليكما بفكِّ الشفرة، ومع ذلك فإنكما لن تعرفا أيَّ شيء. إنكما تتذكران شيئاً واحداً فقط: وهو إنكما تنسيان كلَّ شيء سلفاً». ذلك حوارٌ صامت لا يشوبه أدنى قلق: ففكّ الشفرة ـ وذلك قدرُ تأويلٍ لانهائيٍّ ـ هو، من جهة طبيعته التي لا يمكن تقريرها، الطريقةُ التي يُحيِّدُ فيها الناس الأحياء القلق من فناءٍ مقدَّر ليحرّروا أنفسهم من الموت.

لنعد الآن إلى السرد، وبالذات إلى موضعيه اللذين يشغلهما «الشكلان الفعالان» من المجموعتين المتقابلتين إلى اليسار وإلى اليمين: أي «الشكلان B،

(*) منيموزين Mnemosyne: في الميثولوجيا، هي إلهة الذاكرة، فقد أنجبت هذه الإلهة من زيوس تسع إلهات لفنون وعلوم معينة. (المترجمان)

وC، فهما شكلان موزعان بتناسق في صورة متكاملة ومعكوسة بالنسبة لمحور مركزي؛ فالشكل الأول يتهجّى النقش من خلال نظرته وإيماءته، أما الشكل الثاني فيشير إلى القبر و/أو إلى رفيقته «الراعية»، ويُسائل ذاكرتها؛ ذاكرته. وتجعل الاختلافات الدقيقة هذا التناسق أكثر إمتاعاً: أي امتزاج دلالات حركة مهيمنة تمتد من اليسار إلى اليمين؛ أي في اتجاه قراءة اللوحة والنقش، وهو اتجاه تؤكده نظرة الراعي للمرأة. وتأتلف هذه الحركة مع خطٍّ تكويني آخر، وهو خط متعرج ينكسر في منتصف اللوحة عند التصالب المعماري الذي تُظهره مجموعتا الأشكال: وهو نقطة البؤرة التي تُعدّ المركز الهندسي للوحة بمجملها بالضبط، تماماً، بين اليد اليمنى للشكل (B)، أي الراعي الجاثي، واليد اليسرى للشكل (C)، أي الراعي الذي إلى اليمين. وتقتفي مجموعة الرعاة شبكة متينة من الخطوط المستقيمة المركبة على ذلك المخطط التكويني المعقّد. وإذا كان بمقدور أي. بلونت قراءة القوس والقيثارة الهيراقليطيين (وهما الموضوعان الممثّلان في الرسم بوصفهما رمزين لأبوللو وكيوبيد) في عمل بوسان الأخير: أبوللو ودافني[25] Appollo and Daphne، فلَم لا أقرأ في لوحة الرعاة الأركاديون أيديوغرام[*] ideogram مبهماً، أو أقرأ مونوغرام[**] monogram؛ الحرف M كحرف أول من الكلمة Mors التي ينقشها تنظيم اللوحة نفسه وينقشها ما تمثّله اللوحة كذلك الذي هو: قبرٌ وقبرية؟

ثمة ملاحظة أخيرة بصدد توزيع الأشكال المصوَّرة: فمن خلال الطريقة التي يرتبط بها الشكلان B و C بالشكلين A و D، والأخيران هما تمثالا رُكني القبر، فإنه يمكن النظر إليهم على أنهم يبرزون أنفسهم تشكيلياً، ولكن مع ارتجاع يتيح ـ رغم ضحالة الأرضية ـ استهلال عمقٍ مكاني ودلالي. إن الشكل

(25) A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Bollingen Series 35: 7 (New York, 1967), 348-50.

(*) الأيديوغرام: صورة (أو رمز) تُستعمل في نظام كتابي (كالهيروغليفية والصينية)، وتمثل شيئاً، أو فكرةً، لا كلمةً خاصةً، بهذا الشيء، أو تلك الفكرة. (المترجمان)

(**) المونوغرام: علامة ترمز إلى شخص ما، وتتألف من حروف اسمه الأولى مرقومةً على نحو متشابك. (المترجمان)

الذي إلى اليسار ـ الذي يشبه أبوللو ـ يُبرز الراعي الجاثي الذي يقرأ النقش، في حين أن ذلك الذي يقف إلى اليمين ـ الذي يسأل عن معنى النقش واسم الأنا ego ـ يلتفتُ إلى المرأة التي تمثل الذاكرة التي تبدو أنها تعرف الإجابة. إن قراءةً كهذه ـ قراءة تنبثق من تنظيم شكلي وتكويني للتمثيل ـ قد يعزّزها برهان أيقوني تصويري: فالصخرة المربعة الخشنة ـ وهي كنايةٌ تشكيلية للقبر الذي ترتبط به المجموعة التي إلى اليمين ـ تظهر من رفائيل Raphael إلى ريبا Ripa كواحدة من خصال كليو Clio [إحدى بنات منيموزين]، إلهة التأريخ، وكعلامة على تذكر كليو الصحيح لحوادث الماضي(26)؛ ولذا فهي حركة من الخلف إلى الأمام تنعكس في موضع النقش ذاته. فمن التاريخ إلى فكّ شفرته، ومن السؤال عن المعنى إلى الذاكرة، يتكشف فضاء التمثيل من خلال الأشكال الممثّلة بوساطة التواء في منطقة المركز، في حين أن المتتالية السردية، في الوقت نفسه، يتم الإفصاح عنها، أو على نحو أكثر دقة؛ يُتاحُ للخطاب ـ الذي من خلاله يُفصَحُ عن القصة ـ من أن يتحقق.

عبارة: "Et in Arcadia ego" بوصفها مشكلةً دلالية:

تنقاد قراءتنا، مرة أخرى، إلى ذلك الموضع المركزي، وهو إغماء(*) syncope أو ثغرة بين مجموعتي الأشكال؛ وهو موضعُ ولحظةُ التحوّل السردي الذي يمتلئ بالعبارة المنقوشة ."Et in Arcadia ego" ونحن نصل، الآن، إلى تحليلها قواعدياً ودلالياً؛ ذلك التحليل الذي كان موضوع دراسة بارزة لبانوفسكي. فكيف يتسنى لنا ترجمة النقش: «أنا موجود حتى في أركاديا»، أو «أنا ولدتُ أو عشتُ في أركاديا أيضاً»؟ في الترجمة الأولى، إن الموت نفسه يكتب القبرية،

---

(26) انظر على سبيل المثال كتاب ماركانتونيو رايموند Marcantonio Raimond المعنون: *Clio and Urania*، الذي يتناول الكتابة المنقوشة بعد رفائيل. وكذلك التعليق الذي كتبه إ. وايند E. Wind في *Pagan Mysteries in the Renaissance* (London, 1958), p. 127؛ أو لوحة الرسام Le Sueur المعنونة: "Clio Euterpes and Thalia"

(*) الإغماء syncope: هو، في الأصل، ترخيم وسطيّ، أي حذف صوت أو حرف أو مقطع من وسط الكلمة بقصد اختصارها. معجم علم اللغة النظري. (المترجمان)

وفي الترجمة الثانية، فإن راعياً ميتاً هو الذي كتب قبريّته. ويبني بانوفسكي مقالته على مجادلة شاملة: فإذا كنا نختار الترجمة الأولى، فنحن لا نأخذ بنظر الاعتبار الوسيط الرثائي الذي يمنح نسخة اللوفر (مقارنة بنسخة تشاتسوورث) جوّها الخاص. أما ما يتعلق بالترجمة الثانية، فنحن نؤمن بمزاج الحنين في اللوحة، ولكننا نرتكب خطأً قواعدياً مادام «الظرف e t يشير بثبات إلى الاسم أو الضمير الذي يليه مباشرةً، وهذا يعني أنه لا يعود، في حالتنا هذه، إلى الأنا، بل يعود إلى أركاديا»[27] وتنسجم الطريقة التي يطرح فيها بانوفسكي المشكلة مع فلسفته في تاريخ الفن بوصفها إزاحةً ثابتةً للموتيفات والموضوعات themes، والأشكال والشعارات، والرؤية والتصوير الأيقوني؛ أي الترابطات والإزاحات التي تشير إلى المستوى التصويري الأيقوني للرموز الثقافية. وقد قامت، لبضعة سنين، مجادلةٌ خصبةٌ جداً بين بانوفسكي ووايزباك Weisback، وكلاين، وهي مناقشة دشنتها، كما لاحظ بانوفسكي، التأويلات المختلفة لبيلوري Bellori، وفيليبين Félibien في القرن السابع عشر[28]

ويبدو لي أن بانوفسكي، مع ذلك، لم يطرح مسألة ترجمة النقش: Et in Arcadia ego، ومعناه بصورة صائبة في تحليله الفيلولوجي الصارم: «إن العبارة Et in Arcadia ego واحدة من تلك العبارات التي تُبنى على الحذف مثل العبارات Sic ، Nequid Mimis ، E pluribus unum ،summa injuria ، S ummum jus ،Semper tyrannis، وهي عبارات يجب أن يستكملها القارئ بفعلٍ verb معين. وهذا الفعل الغائب يجب أن توحي به ـ من ثم، بصورة جلية ـ الكلمات الحاضرة؛ وهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون بصيغة الماضي البسيط ومن الممكن، أيضاً، رغم أنه ليس من المعتاد تماماً، أن توحي بالمستقبل كما في عبارة نبتون المشهورة quos ego (التي تترجَم إلى: «هذه ما سوف أعنى بها»)،

---

(27) *Meaning in the Visual Arts*, p. 306.

(28) انظر الهامش رقم 19، وكذلك انظر:

G. Bellori , *Le Vite dei pittori, scultori et architetti moderni* (Rome,1672), pp. 447ff.; and Félibien, *Entretiens*, p. 71.

ولكن من غير الممكن أن توحي بصيغة فعلٍ ماضٍ»[29] ويبدو لي أن القضية الرئيسة تكمن في الاختلاف بين عبارة مثل Summum jus، Summa injuria، وعبارة نبتون quos ego. فهل لدينا هنا جملة اسمية (Summum jus...)، أم لدينا جملة ناقصة؟ فإن كانت جملةً اسمية، فسوف تكون سماتها الأساسية، إذن، طبقاً لدراسة بنفينيست[30]، على النحو الآتي:

1. إنها جملة لا يمكن أن تُرَدَّ إلى جملة كاملة، التي سيكون فعلها "to be" غائباً؛

2. إنها جملة لازمانية، ولاشخصية، ولاصيغية nonmodal [أي لا تتضمّن فعلاً verb معيناً. المترجمان] مادامت تتعلق بكلمات مختزلة إلى مضمونها الدلالي الأساسي؛

3. إن جملةً كهذه لا يمكن أن تصل زمان حدث ما بزمان الخطاب الذي يدور حول ذلك الحدث مادامت تقرر خاصية تلائم ذات التلفّظ من دون أدنى علاقة بالمتكلم (ذات القول)؛

4. تبيّن قائمة استخدامات الجملة في النصوص الإغريقية واللاتينية أنها تُستخدّم دائماً لتحديد حقائق ثابتة، وهي تفترض علاقةً مطلقة ولازمانية مثل برهان جازم في الكلام المباشر.

إن الشيء الذي يخلق صعوبة في تأويل العبارة Et in Arcadia ego كجملة اسمية هو، كما يبدو لي، حضور أنا في العبارة، تلك الـ«أنا» التي تشير إلى المتكلم. ففي الأنا يُدَلُّ ضمناً على حضورٍ هنا والآن، وليس على حضورٍ لازماني لتقرير عام: «أنا ـ الذي يتكلم إليك هنا والآن ـ عشتُ في أركاديا». فالماضي يُشارُ إليه كماضٍ، ولكن بالنسبة للحظة الحاضرة التي أتلفظ فيها الجملة.

---

(29) *Meaning in the Visual Arts*, p. 306.

(30) *Problèms* 1: 151ff.

وهكذا، أميل إلى تأويل الجملة كجملة ناقصة، مُحيت بعض أجزائها. فهي تفتقر إلى فعلٍ وإلى اسم العلَم المطابق لـ «أنا» أيضاً. وربما نقارنها، مثلاً، بواحد من المراجع التصويرية الأيقونية للوحة؛ وهو النشيد الخامس Fifth Eclogue لفرجيل، الذي نجد فيه هذه القبريّة للراعي دافنس:

Daphnis ego in Silvis hinc usque ad sidera notus

Formosi percoris custos, formosior ipse.

في العبارة notus (sum) Daphnis ego in silvis يتحدد الـ«أنا» مرتين: مرة باسم العلم دافنس Daphnis، ومرة بصيغة الفعل الماضي "notus sum". ونحن نعرف أن الحضور المحدّد لاسم العلَم هو سمةٌ دائمةٌ للشعر الخاص بالدفن(31)

إن هذه الملاحظات الأخيرة لا تحلّ، مع ذلك، جميع التساؤلات التي أثارتها عبارة مكتوبة بصيغة الفعل الماضي وتتضمن أنا I (قولية) واسم علَم. ففي المذكرات والنصوص السِّيَرية تكون الـ«I» المكتوبة هي، في الوقت الواحد نفسه، «أنا»، و«هو ـ هي»، و«أنا بوصفه هو، (أو هي)»، وأنا كآخر يفترض الكاتب، رغم ذلك، أن هويتها تتجاوز الفجوة الزمنية التي توسمُ بصيغة الماضي. وفي هذه الحالة، تكتسب «أنا» ـ من خلال الكتابة ـ منزلة «أنا ego» منقسمة دائماً، ولكنّها «أنا» يُعادُ نقش انشطارها بثبات، وتُحيَّد عَبر عملية الكتابة. إن مفارقة الـ«أنا» الكاتبة writing، والـ«أنا» المكتوبة written، هي ـ بخصوص قبريّة ما ـ مفارقةٌ لا يمكن تخطّيها مادام الكاتب ينقش أناه هنا والآن ـ أي بعد موته ـ بوصفه إنساناً ميتاً.

يتعيّن على افتراضاتي مغادرة النقش إلى معناه المبهم، معنى يتعذر تحديده، وقد يكون هو معنى لوحة بوسان: أعني كتابة للتاريخ تعكس الذات. إن اسم الأنا، لكونه متلاشياً، يجعل من الأنا نوعاً من «الدال العائم» الذي ينتظر من قراءتنا أن تحققه. وغياب الشكل اللفظي التصريفي يضع الجملة بين المضارع

(31) قارن: E. Galletier, *Etude sur la poésie funéraire romain* (Paris, 1922); and John Sparrow, *Visible Words* (Cambridge, 1969).

والماضي، والذاتية والغيرية، ويضعها عند حدود هذه المفاهيم التي هي نفسها حدود التمثيل. وبكلمات أخر، فإن تمثيل الموت يشير إلى عملية التمثيل بوصفها موتاً، ذلك التمثيل الذي تقوم الكتابة فيه (والرسم بوصفه عملية كتابة) بتذليل وتحييد ـ من بين الأحياء ـ ذلك الذي يقرأها ويتأملها.

إن امّحاء الاسم والفعل من النقش يشير إلى الإجراء الذي قامت به العملية السردية التمثيلية، ويمثلها بوصفها إخفاء للبنية «القولية» ذاتها، التي بفضلها يعود الماضي والموت والفناء هنا والآن من خلال قراءتنا، ولكنها تعود كتمثيل، يُقيم على أرضيته، موضوعاً لتأملٍ صافٍ لا يشوبه أي قلق.

النص والأيقونة: «السلب» التمثيلي الممثَّل

يبدو لي أن لوحة بوسان الرعاة الأركاديون تحمل بعضاً من آثار وظيفة عملية التصوير التاريخي. غير أنني لا أقدم هذه المرحلة التالية من قراءتي كتفسير حاسم؛ إنها ستكون، فقط، خطوةً ضافيةً داخل المنطقة غير القابلة للتحديد التي هي، في الأساس، قراءة تأملية للوحة، وتقع تلك المنطقة بين البرهان والحلم، والرؤية والفنطازيا، والتحليل والإسقاط: منطقة يدعوها بوسان المسّرة.

وأود أن أعود إلى الفضاء المركزي القائم بين مجموعتي الأشكال، وإذا توخينا الدقة أعود إلى ذلك الجزء الذي تشير إليه ـ بصيغة أمرية ـ سبابتا الراعييْن. فسبابة الراعي الذي إلى اليسار [الجاثي] تقع على الحرف (r) من كلمة Arcadia، وهو الحرف المركزي في النقش والنقطة المركزية، أيضاً، من اللوحة الناتجة عن إزاحة نقطة التلاشي من أفق الأرضية التمثيلية إلى جدار القبر. والحرف (r) هو مستهل اسم الكاردينال روزبيكليوسي Rospigliosi، الذي اجترح العبارة Et in Arcadia ego، وألهم اللوحةَ التي ندرسها. فالحرف (r) هو دال محض يأخذ مكان نقطة التلاشي وزاوية النظر على القبر ـ موضع الموت ـ وهو توقيع «تحت مستوى القواعد hypogrammatic» لاسم ما، يعود لمؤلف الشعار والرسم كذلك. إنه دالُ اسم أب اللوحة، الذي يكون في موضع الرسام ـ الملاحظ؛ أي روزبيكليوسي الذي ألهم بوسان لوحتيْن أُخرييْن، وهما لوحتان قد تحدِّد

أمثولاتُهما الرموزَ التي تتكشف عنها لوحة الرعاة الأركاديون، وهاتان اللوحتان هما: "Time saving Truth from Envy and Discord"، و "A Dance of the ages of Life to the Music of Time"(32)

وتقع سبابة الراعي الآخر الذي إلى اليمين على صدعٍ عموديٍ في جدار القبر، وهو شرخ يقع مباشرةً على الكسر الذي يقسّم خلفيّة الأرضية، ويعزل «الراعية» التي إلى اليمين. ويمزّق ذلك الصدعُ النقشَ؛ أي يمزق التركيب [السنتاكم] المقروء والمكتوب في اللوحة. وعلاوةً على ذلك، فبينما يتسلل الصدعُ بين كلمتي السطر الأول: (in)، و(Arcadia)، فإنه يشطر الكلمة ego بالشكل الآتي: .go/e وتلك «التورية»، القائمة في مركز اللوحة، تدلّ على ما هو مجازَفٌ به؛ أي فجوة بين إيماءتين، بين اسم أبٍ (الشعار واللوحة) وانشطار الأنا الكاتبة ـ الراسمة، أي (أنا) تمثيل الموت في أركاديا؛ وهو انشطار الاسم الغائب للرسام الذي أنجزَ، رغم ذلك، اللوحة، والذي يدلّ على أنه هو، أيضاً، في أركاديا، ولكنه غائب عن ذلك المكان السعيد، المكان الذي هو ليس سوى اللوحة نفسها.

ثمة كلمة أخيرة أود الإفصاح عنها؛ نحن نُلاحظ أن ضوء الغروب يُسقِطُ ظلَّ الراعي الجاثي ـ الذي يحاول فكَّ شفرة النقش ـ على جدار القبر كنسخة غير متوقعة لأسطورة الكهف الأفلاطونية: فظلّه، وتضاعفه المتلاشي، وصورته تُنقَش على لوحة أخرى قائمة ضمن اللوحة الرئيسة، واللوحة الأخرى هي الجدار المعتم للقبر. وبذلك؛ فإن القبرَ هو لوحةٌ نوعاً ما، سطحٌ يعكس الظلال والانعكاسات والمظاهر فقط حيث تكون السعادة الحقيقية ـ أركاديا ـ قد فُقدت

---

(32) انظر:

Bellori, *Le Vite dei pittori,* pp. 447ff., and Panofsky, *Meaning in the Visual Arts,* p. 305, n. 29.

وانظر:

A. Blunt, *Paintings of Nicolas Poussin,* p.81, no.123 for *Time Saving Truth from Envy and Discord.*

والنسخة الأصلية من هذه اللوحة الثانية فقدت في قصر روزبيكليوسي حوالي العام 1800.

ووجِدَت مرة أخرى، ولكنّ ما وُجِدَ هو نسختها الثانية، أو بالأحرى تمثيلها فقط. إذا كان ظلُّ ذراع الراعي ويده يشيران إلى الحرف (r) من اسم الأب، فإنه [أي الظل] لا يعكس على جدار القبر صورة ذراع أو يد، بل يعكس صورة منجل؛ رمز ساتورن Saturn، الذي يسود على العصر الذهبي في أركاديا؛ ورمز كرونوس Cronos أيضاً إله الإخصاء، وكرونوس Chronos إله الزمن الذي يجعل كل شيء زائلاً؛ ذلك المنجل الذي نجده، أيضاً، علامة أمثولية في لوحتين أخريين ألهمهما روزبيكليوس، وسوف نجد ذلك المنجل في لوحة الرعاة الأركاديون نوعاً من «الأيقونة تحت مستوى القواعد».

لن أحدّد الصورة النهائية لقراءتي، فقد تكون برهانيةً أو فنطازية: فالمقاصد التي يعيها بوسان ـ الذي قال بتواضع «لم أهمِلْ شيئاً» ـ أو العمليات اللغزية للوحة إنما تمثّل، دائماً، زيادة على قراءتها. وقد يكون هذا هو «الغصن الذهبي» الذي يلمّح به بوسان(33) إلى غصن فرجيل الذهبي الذي يفتح البوابات العاجية التي من خلالها تظهرُ الظلال الحقيقية والذكريات الحُلميّة: ليس لقراءتي للوحة الرعاة الأركاديون مسوّغ آخر غير «مسّرتي» في لوحة بوسان، الذي قال، حسب بيرنيني؛ إنه يريد أن يكون صانع أسطورة عظيم(34).

إن عبارة Et in Arcadia ego يمكن أن تُقرأ كرسالة أرسلها بوسان لتدلّ على أنه بدءاً من تمثيل الموت ـ أي كتابة التاريخ ـ إلى التمثيل بوصفه موتاً وبهجة، فإن التاريخ، في الرسم التاريخي، هو أسطورتنا المعاصرة.

(33) N. Poussin, *Correspondance*, ed. Jouanny, de Nobele, Archives de la Société de l'Art français (Paris, 1968), p.463.

(34) P. Fréart de Chantelou. "Voyage du cavalier Bernin en France," in *Actes du colloque international Poussin* (Paris, 1960), 2:127.

الأدب الإباحي المَثَلِيّ(*):
باريه ولويولا والرواية

ميشيل بيوجور

تصيبنا جميع الأشكال «العليا» بـ «الطّفالة». والرجل، المقنَّع، يختلق في السرّ، لأغراضه الخاصة، نوعاً من «ثقافة ثانوية»: وهي عالم مُعدّ لرفض عالم الثقافة الأسمى، إنها ميدان للتفاهة، والأساطير غير الناضجة، والأهواء الممجوجة. ميدان ثانوي للتعويض. وحيثما يولد الشعر الفاضح، ثمة من يعرّض الجمال للشبهة.

فيتولد غومبروفتشز

من مقدمة روايته Pornografia

من أجل تفادي ذلك العبث الذي يجعل الشؤون الأخلاقية غير ذات صلة بمناقشة تُعنى بالقارئ في النص (أو قارئ النص)، حريٌّ بنا أن نعرِّج، ثانية، على التراث النقدي الروسي. يحمل هذا التراث في ثناياه، وبجدية بالغة، فكرة -

(*) المثليّ Examplary من المثل، وتعني النصوص التخييلية التي تخلق الأمثال أو توظّفها، ولكن ليس بالمعنى الشائع للمثل المأثور الذي يقال بصيغة موجزة، وإنما بمعنى سرد حالة معينة لكاتب السرد عاشها هو أو غيره، وغرضه من ذلك توضيح مبدأ أو قاعدة مثل شخصية مكبث التي هي مثلٌ على الإنسان الشديد الطموح. (المترجمان)

سيئة السمعة في الغرب إلى حد ما - تقول: إن الأدب، ولاسيما الأعمال التخييلية، ينبغي أن يعدّ أدباً ملتزماً مادام يُشفّر رسائل لا تؤثر في رؤية القراء الذاتية للعالم حسب، بل تؤثر في مواقفهم وأفعالهم. فهو يسلّم بأن للروايات قدرةً على تعريض بنية المجتمع والنظام القانوني للخطر، أو تعزيزهما[1]. فهذا روفوس ماثيوسن Rufus Mathewson يحدد بدقة - في تحليله للشعرية الروسية الجذرية ووريثتها السوفيتية[2] - نزعة دائبة للشعرية البلاغية المشوهة:

> يتكشف النقد الجذري عن عناية أبوية بالتأثير المباشر الذي يتركه عمل أدبي ما على سلوك القارئ، وأخلاقياته. فلا يصبح الأدب، في هذه الحالة، خطاباً بين أفراد متكافئين، بل يصبح خطاباً بين معلّم وطلابه، وبين آباء وأبناء كذلك. وملاحظة تورجينيف في أن تشيرنيشفسكي Chernyshevsky، في أطروحته للدكتوراه، يُفصح عن نظرة ترى الفن فناً للناس «غير الناضجين»، إنما هي ملاحظة لاذعة؛ لأن هذه المسائل هي الشاغل المناسب لأدب الأطفال[3].

فبينما قد يرغب القراء المتمرسون في أن يكون الأدب تعاملاً متحرراً بين الناس الناضجين الذين حلّوا عُقدهم «الأوديبية»، وحققوا طريقة عيش تتلاءم مع القانون والنظام، فإن التصور الذي يرى إلى الأدب مُعلّماً و/أو مُفسداً للصغار

---

(1) يشترك في هذه النظرة النقاد البلاغيون مثل واين بوث، ولكنهم يهبطون بها إلى مستوى النظرة الخالية من المعنى عندما يحاولون تبرئة الروايات «العظيمة».

(2) Rufus W. Mathewson, Jr., in *The Positive Hero in Russian Literature* (New York, 1958), p. 118.

وهو يصف هدف الراديكاليين الروس «في السيطرة على استجابة القارئ من خلال رسم النتائج ضمن العمل الفني، ومن خلال كشفهم عن الفعل الذي يرغبون إلى القارئ في اتخاذه». إن هذا الوصف للشعرية الروسية الجذرية يتوافق مع تعريف سوزان سليمان لـ«رواية الأطروحة»: «إنها سردٌ يرويه الراوي الذي يخاطب القارئ مباشرةً، مخبراً إياه كيفية تأويل السرد، ليُشرف عليه، في النهاية، عندما يقوم القارئ بتنفيذ سلسلة من الأفعال تحاكي أفعال بطل السرد».

"Pour une poétique du roman à thèse: l'example de Nizan," *Critique* 330 (1974), 1001.

(3) Mathewson, *The Poitive Hero*, pp. 117-18.

(بما في ذلك النساء)، إنما هو تصور قد كان، وما يزال ربما، سائداً. وهذا الموقف يرتاب في الرواية بخاصة، وفي الأعمال التخييلية بعامة. وملاحظات رولان بارت الاستفزازية: «هل يمكن للأدب أن يكون بالنسبة لنا إلاّ ذاكرة طفل؟»، و «الأدب هو ما يتمّ تعليمه في الصف الدراسي. إنه تعليم للذات»[(4)]، إنما هي ملاحظات ناقصة بَلْهَ مفارقة: لأن الأدب هو ما يؤدي مهمة تعليمية خارج قاعات الدرس أيضاً، ولمدة طويلة كان ميدان الأدب منقسماً فعلياً بين الأعمال الكلاسيكية وأشياء أخرى؛ فالأعمال الكلاسيكية تعلِّم (أو كانت قد أُعِدَّتْ لتعلِّم) ـ النساء والخاملين على نحو خاص ـ ما هو مناسب، والأشياء الأخرى تعلِّمهم ما هو غير مناسب. ويتألف القسم الأكبر من تلك الأشياء الأخرى من القصص العاطفية والروايات. ونحن نعرف ـ بفضل الوصف الممتاز الذي يقدمه جورج ماي George May عن هذه المجادلة ـ الكثيرَ من الحجج التي صيغت لصالح الرواية، أو ضدها بصورة ساحقة في فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر. وإحدى الحجج الصريحة، أو الساذجة، التي قُدمت ضد دعوى التحريم الشامل للرواية؛ هي إن الرواية يمكن أن تكون تتمةً غير مزعجة (أو بديلاً) للتدريب البلاغي: «إن الميزة الرئيسة للروايات هي إنها مكتوبة في العادة كتابة جيدة، الشيء الذي يتيح لقرائها اكتساب طلاقةً في التعبير، سواء في مراسلاتهم أو أحاديثهم، وهذه الصفة لا تَخيب في جعلهم أفراداً أكفاء اجتماعياً». ومع ذلك، فإن كاتبة هذه الكلمات، مدام دي بيونوفيه؛ تحرص على أن تؤكد أن الرواية تكون مفيدة فقط لأولئك القراء الذين يتمتعون بروح راجحة، وعقول مدرَّبة، وبلغوا من العمر ما يؤهلهم لتحمّل المسؤولية، وتشرّبوا المبادئ السليمة. فالرواية («الثرثرة البريئة حسب تعبيرها») يمكن، إذن، أن تفيد فقط أولئك القراء الذين لا يفقدون السيطرة على أهوائهم في قراءة الرواية[(5)] وربما

---

(4) Barthes, "Réflexions sur un manuel," in Doubrovsky and Todorov, eds., *L'Enseignement de la littérature* (Paris, 1971), p.170.

يوحي بارت هنا، بالطبع، بأن النصوص التي تُكتب للبالغين، ويستمتعون بها، يجب أن تحمل اسماً آخر غير الأدب. وهذه قصة أخرى.

(5) May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle* (Paris, 1962), p. 70.

يكون تغير هذا الموقف أمراً حسناً فقط على قدر ارتخاء معيار الانغماس في الأعمال الكلاسيكية؛ فكل أنواع الكتب ـ بما في ذلك الروايات ـ تُستخدم الآن لكي تعلّم ما هو مناسب. وعلاوة على ذلك، فإن جميع الصيغ الأدبية للرسالة، وما يصدر عن القارئ بصددها من استجابات مشفرّة، قد حوّرها، إن لم يكن قد حرّفها، الوسط الأكاديمي بحيث أن دراسة القارئ في النص (أو قارئ النص) قد تصبح قضية أكاديمية محضة. ولكن لنزعمْ أن الأدب ما يزال يعمل كما كان في الأوقات الأكثر براءةً، والأكثر تهديداً.

لقد أدرك تورجينيف (الذي عرف شيئاً عن هذه المسائل) أن نزعة تشيرنيشفسكي الجمالية اعتبرت صيغة مخاطبة الأب للطفل، أو المعلم للطالب، صيغة فعالة لأنها تُصيب المتلقي بالطَّفالة. فلقد افترض تورجينيف، كما يظهر، بأن المُوَجِّهات الخطابية الأخرى كانت ممكنة: فالعلاقة المتجهة من أبٍ إلى أبٍ، مثلا، تتضمّن نوعاً من المشاركة المناهِضة للطفولة antichildren؛ أو أن العلاقة المتجهة من طفلٍ إلى طفلٍ (أو من امرأة إلى امرأة) ـ تلك العلاقة التي توحي بتآمر مناهِض للأب antifather، أو مناهِض للزوج antihusband ـ هي علاقة حديثة جداً، وأخيراً قد تكون هناك مخاطبات الأطفال للآباء، أو النساء للرجال التي تدلّ ضمناً على التماسٍ ما، أو اتهامٍ مضاد. ومن الواضح، أن المخاطِب ينتشي بالسلطة التي يمارسها على المخاطَب ضمن مخطط تشيرنيشفسكي فقط. إن النماذج السابقة هي نماذج بسيطة، أو على الأرجح مفرطة في البساطة. أما الصيغ الأعقد، والأكثر لفتاً للانتباه هي الصيغ المتوسطة التي يتمّ فيها جعل البعد (أو القرب) بين المخاطِب والمخاطَب مجرد بعد بسيط، أو بعد غامض. ومثل هذه الصيغ في التخاطب سوف تقوم بتشفير درجة معينة من المقاومة للقانون الأبوي. وإحدى أنواع هذه الصيغ المنحرفة يمكن أن تدعى صيغة غومبروفتشز Gombrowicz، وهي صيغة أخرى تتبع صيغة باريه. والنصوص الناشئة من هذه الموجهات يمكن، في الحقيقة، أن تدعى نصوصاً للصبيان إذا ما حمّلنا الكلمة دلالات إيحائية أخرى غير تلك التي ينقلها أدب الأطفال، وقد تكون أقرب إلى النصوص التي أنتجها مؤلف ما في شبابه juvenilia. فالمخاطِب

في هذه النصوص يتمتع بسلطة محدودة مادام لا يتخذ موقع الأبوية، ولا يزعم كسب الأطفال لصالح القانون الأبوي. ومع ذلك، فإن هذه الصيغ المنحرفة قد تشير إلى قانون جديد، أو تكشف عن قانون مختلف عن قانون الآباء.

وهكذا، يرى نموذج غومبروفتشز الرجل البالغ منشطراً بين مجموعتين من القوانين المتعارضة:

> يرمي الرجل، كما نعرف، إلى المطلق، والتام، والحقيقة، والله، والنضج التام.... ليفهم كل شيء فهماً تاماً، وليحقق ذاته تحقيقاً تاماً: وهذا هو واجبه.
>
> والآن يبدو لي، في رواية Pornografia، أن هناك أهدافاً أخرى للرجل أكثر سرية؛ ومن دون شك، فإنها أهداف غير شرعية بشكل أو بآخر: فالرجل هنا في حاجة إلى النقص... والعيب والدونية والشباب[6]

إن الاختيار الآثم لِلنقص والعيب يصلُ غومبروفتشز بتقليد حديث في الأدب الفرنسي يمتد، في الأقل، من بودلير Baudelaire إلى باتاي Bataille وجينيه، وما بعد ذلك. وضمن هذا المخطط، فإن شخصاً بالغاً نَفوراً - رغم وعيه بالأشكال «العليا» ومقتضياتها - يحثّ نفسه الدنيا والخارقة للقانون على مخاطبة أيّ شخص غير ناضج في مجموعات من البالغين الآخرين من خلال «شعر فاضح» مستمد من «ميدان الشعر التافه، والأساطير غير الناضجة، والأهواء الممجوجة»[7] وفي نموذج غومبروفتشز يكرّس الإثمُ القانونَ الأعلى. ويشير عنوان رواية غومبروفتشز إلى أن مثل هذه النصوص ليست نصوصاً ثورية؛ لأنها تحرّض القارئ على اقتراف الانغماس في الإثم بدلاً من الإطاحة بالأوامر الأبوية الناضجة. فالأدب الإباحي ليس أطروحةً، ولا حتى أطروحةً مضادة؛ فإذا كانت رواية الأطروحة roman à thèse تدلّ ضمناً، دائماً، على إمكانية تقدم جدليّ، فإن

---

(6) Witold Gombrowicz, Preface to *Pornografia,* trans. Alastair Hamilton (New York, 1967), p.5.

(7) Ibid., p. 8.

الرواية الإباحية roman pornographique هي، حسب مصطلح باتاي، من نوع مختلف. ومع ذلك، فإنها تعبر (بشكل صريح وهادئ معاً) عن ضديّة من خلال الضعف السياسي، والاجتماعي.

وإليك الافتراض الآتي: ثمة صنف واحد في الأقل من الروايات تؤدي لقارئها الدور نفسه الذي يؤديه الاستحواذ في تلك المجتمعات التي يكون فيها الفصل بين الجسد والعقل أقل صرامة مما هو عليه في الغرب. ومثل هذه الروايات تحرّض الفنطازيا أكثر مما تحرّض السلوك الهستيري المُشفَّر؛ فقراءة هذه الروايات هو شكل ضعيف من أشكال الاحتجاج على الآباء، والأزواج، والأحكام الاجتماعية، تلك التي تعامل النساء، والفئات الاجتماعية والعمرية كذلك، بصورة ظالمة. إن قراءة رواية ما هي حالة انفصالية معتدلة تستحوذ على القارئ فيها أرواح غريبة. فالروايات شيطانية، أو هي، في الأقل، واحدة من وسائط الشيطان المُفضّلة داخل قلوب الضعفاء، وغير الناضجين؛ ولكن الإيهام هو فعل مُحببٌ في أعين السلطة. ومع ذلك، فإن المتديّنين المتزمتين، والمفكرين السياسيين يدينون الفنطازيا والرواية بقدر ما تتحمسان لارتكاب الخطيئة فعلاً: فهم يعون جيداً أن ارتكاب الخطيئة على مستوى الفكر قد يأتي لصالح أمن الوطن والمدرسة، ولكنه مع ذلك ارتكاب جدِّي للخطيئة، وينطوي على تمزيق كامن[8]

يفترض موقف غومبروفتشز، إذن، نظاماً أكثر انسجاماً وأقلّ صرامةً من ذلك الذي فرضته معايير الناضجين عندما انتصرت على أشكال اللانضج كلها. وباختصار، فإن الأدب الإباحي عند غومبروفتشز مناسب لمعظم الشعريات الحديثة التي ادّعت إصلاح الخلل المتأصل في المجتمعات التقنية الحديثة. والاختلافات العملية الرئيسة، فقط، تنشأ عن التقييدات الأيديولوجية والتاريخية: فالشعر قد تتاحُ أمامه فرصة النمو في نطاقه الضيِّق، أو ربما يُقمع ويُساق إلى تحت السطح.

(8) من أجل الاطلاع على عرضٍ لتأليه الفنطازيا في العصور الحديثة، والإدانة الدينية التقليدية لهذا الأمر، انظر: Elemire Zolla, *Storia del Fantasticare* (Milan, 1964).

إن نموذج باريه Barres، في روايته **إنسان حرّ** Un home libre، نموذج بالغ الدقة؛ لأنه يقوم بدور محيط الدائرة بمقابل المركز، وبدور المعيار بمقابل فعل انتهاكه. ونحن نجد ـ عوضاً عن نموذج أنثروبولوجي ثنائي يقابل فيه مستويان تراتبيان قوانينَهما المتعارضة ـ ثلاثة أقطاب في نموذج باريه: معيار النضج، والرغبة اللاناضجة، ووسيط بعيد، أو معيار مهجور. إن الرواية تدعو قارئها إلى أن يستفيد من موقف يُستحضر فيه معبود مهجور، بصيغة غير مباشرة، بمقابل المعيار الدنيوي الجديد (الذي هو نفسه يُصطلح عليه أيقونياً بالغريب أو البربري). إن طقس الاستحواذ من طرف المعبود المُزاح يُحوَّل إلى طقس استحواذ الذات. فالإله القديم يُستخدم بمقابل الآلهة الجديدة، ولكنه لا يُعاد إلى موقعه المركزي والاعتيادي السابق. فهو مصدر السلبية بالنسبة للبطل الوضعي الدنيوي، وبالنسبة للقارئ.

إن بطل هذا السرد الساخر ـ الذي يرويه المتكلم[9] ـ هو شاب له وسائله المستقلة، وحساسيته الحادة. ولضجره من فظاظة هذا العالم الخالية من العاطفة، وفلسفاته البرجماتية، يعتزل ـ ولكن بعيداً تماماً عن مفهوم المحبة المسيحية ونكران الذات ـ مع صديق من نفس المزاج في بيت كبير في منطقة هادئة بفرنسا اتفق أن تكون مقاطعة لأسلافهما، ليعيشا حياة انغماس الذات بشكل لا يتنافى مع الأخلاق، حياة رهبانية؛ وليكرسا معظم أوقاتهما للمجاهدات الروحية، والتأمل في حيوات الشخصيات الرومانسية المتنوعة وأعمالها. وهذه التأملات ـ التي كيّفت بصرامة الغايات الأنانية لطرائق الروحانية المسيحية ـ قد رُويت بالتفصيل. وهناك، أيضا، تأملات في المعالم غير الملحوظة تماماً لمقاطعة اللورين(*)، التي

---

(9) إن رواية **إنسان حر** Un homme libre ـ التي نُشرت عام 1889 عندما كان باريه في عامه السابع والعشرين ـ هي المجلد الثاني من ثلاثيته *Le Cult du moi*. لقد جعلت هذه الثلاثية، لاسيما رواية **إنسان حر**، من باريه شخصاً مشهوراً ليكتسب لقب «أمير الشباب» "prince de la jeunesse". وبعد بضع سنين نُشرت روايته (1897) Les Déracinés، وقد دشّنت ثلاثيةً جديدةً بعنوان *Le Roman de l'énergie nationale*، كما أنها ميّزت «تحوّل» باريه من النزعة الفردية إلى نزعةٍ قوميةٍ يمينيةٍ.

(*) المقاطعة التي ولد فيها باريه. (المترجمان)

قدمت جسراً للوصول إلى فضائل أسلاف البطل. وبعد شهور قليلة من حياة خالية من الإثارة يرحل البطل إلى مدينة البندقية حيث يجد، أخيراً، معادلاً موضوعياً لذاته؛ لأن المدينة الميتة تجعله يدرك أن الذات تمتد إلى ما وراء المعطى التجريبي، أو حتى السلفي، وصولاً إلى لاوعيٍّ قديم. فهو ليس سوى تجسد لذوات ماضية. ونتيجة للقوة التي اكتسبها من هذا الوعي الذاتي اللازمني، ولتحرره من حدود الأنا، فإن البطل ـ الذي هو الآن إنسان حرّ ـ يعود أدراجه إلى العالم الذي تحداه هو بازدراء. وسوف يقوم هذا النص السردي بدور نموذج يتّبعه الشباب الآخرون.

إن المخطط المحرّف، الذي ابتكره باريه وأوجزه في الإهداء الذي قدم به روايته إنسان حرّ إلى التلاميذ، قد يُنظرُ إليه بوصفه تجميعاً هجيناً لبعض سمات الأدب الإباحي عند غومبروفتشز، ولبعض سمات رواية الأطروحة: «أنا أكتب للأطفال ولليافعين. وعندما أروق للبالغين grown-ups فسأكون مغروراً جداً، ولكن ليس ثمة ضرورة بالنسبة لهم لكي يقرأوني. فهم قد أخذوا على عاتقهم تجريب الخبرات التي يدور حولها كلامي، ونظموا حيواتهم أو أنهم لم يولدوا ليصغوا إليّ. وأياً كان الأمر، فإن هذه القراءة سوف تكون غير ضرورية»[10] إن مكانة المخاطِب هنا ليست واضحة. فمن جهة أولى هو يشير إلى البالغين بلغة الأطفال (مستخدماً تعبير grown-ups)، وبذلك فهو يجعل غير الناضجين جزءاً من جمهوره المزعوم؛ ومن جهة أخرى يخاطب البالغين (الذين يُستبعدون ظاهرياً من ذلك الجمهور) بما يفوق فهم جمهوره غير الناضج: فهو يعرف كلَّ ما من شأنه أن يتصل بالخبرات المؤدية إلى عملية التنظيم الناضجة. فالمخاطِب يقف، مثل لغته، بين الطفولة وحالة البلوغ.

بيد أن إهداء باريه لا يحدد جمهوراً معيناً حسب (صنفاً معيناً من الشباب).

---

(10) Barres, dédicace d'Un *homme libre, Le Culte du moi* (Paris, 1964), p. 139.
ما يرد من نصوص باريه من ترجمة كاتب المقالة. وستثبت أرقام الصفحات المقتبس منها في المتن.

فهو يحدد، أيضا، الكتاب بوصفه مُرشداً ينبغي أن يُتَّبع خلال طقس انتهاكيّ. والإيماءة اللفظية، التي تنصرف عن البالغين في حين تقوم بنقل حكمتهم شفوياً، تبعث طيف القانون، طيف الحدّ الذي ربما يجب انتهاكه، ولكنها لا توضح الموقع الذي يعيّنه المخاطِب لنفسه. وليس ثمة نداء للثورة ضدّ ما هو قائم، ولا للدفاع عنه.

تقدم رواية **إنسان حر** نفسها كمنهج ينبغي أن يتبعه التلاميذ الحساسون الذين يسعون ـ رغبةً منهم لتفادي حالة اليأس وحالة البرابرة ـ إلى تحقيق السلام والسعادة: «أعتقد بأن هذا المنهج، الذي شرحتُه وسوّغتُه، في الرواية، هو الذي يقرأه القارئ. وكنتُ أرغب في تكثيفه في رمز، وأن أشدد عليه في خمس وعشرين صفحة ملفّعة بالمعرفة والغموض والصرامة نوعاً ما، بيد أن شاغلي الوحيد كان مساعدة أولئك التلاميذ الذين أعزّهم، وأن أصوّر نفسي طفلاً يمكن تخيّله: وهي صورة اليوميات diary (ص، 141). إن هذه الفقرة الأخيرة من الإهداء ـ وهي تعليق على الاختيارات النوعية والأسلوبية التي أنتجت الرواية التي نحن بصددها ـ تتماثل مع الفقرة الأولى تماماً. والتقابل بين شكل البالغ فعلياً (لاخيالي، مختصر، واسع المعرفة، صارم)، والتحقيق المتروّي لحالة الطفولة يدفع المرء إلى تأكيد أن المخاطِب ـ رغم أنه هو نفسه ليس طفلاً ـ بمقدوره أن يجعل من نفسه شبيهاً بطفل. وهذا الخيار ليس في متناول قرائه المقصودين؛ كتّاب يوميات الصِّبا. فالمخاطِب يختار الشكل الأمثل بلاغياً، الشكل الذي يلائم جمهوره. ومع ذلك، فإن هذه ليست يوميات حقيقية، وإنما هي شيء مجازي لمقالة تصورية فلسفية[11]. وهذه دعوة لقراءة الرواية قراءةً «فلسفية»، أو، في الأقل، قراءةً «رمزية»، أو «أمثولية»: ذلك لأن فيها أكثر مما تراه العين. فالرمز، أو الرسالة المكثفة هي شكل أعلى من نزوة اليوميات، ومع ذلك، فإن هذا

(11) إن قرار سارتر في تحويل «ردّ أو نقد لاحتمال حدوث» "factum sur la contingence" إلى يوميات قصصية (أول ما كُتبت تحت عنوان أمثولي، أو رمزي هو *Melancholia*، وكتبت بعد ذلك تحت عنوان واقعي هو **الغثيان** Le nausée) هو شيء مشابه بهذا. ونحن نعرف أنه لم يفشل في جذب انتباه تلاميذ المدارس.

الشكل الأدنى قد اختيرَ بتروٍّ بوصفه شكلاً يفيد في تزويد قارئه الشابّ بنموذج مفيد بصورة غير مباشرة.

وهكذا، يمثّل باريه الاختيار المتروي لأدب الأطفال الذي يمكن للمخاطِب أن يراوغ من خلاله في الاختيار: في موضع الأبوية أم موضع صبياني؟ وعلى الرغم من أن صيغة التخاطب هي صيغة بلاغية و «مناورة» بشكل جليّ، إلا أنها تُعدّ لتظهر بشكل أفقي، لاعمودي، مفسحةً المجال أمام وسيط يثير التساؤلات ليشتغل بين القارئ ورغبته البدائية.

وعلى أية حال، يبدو المخطط أكثر وضوحاً عندما نحاول أن نبني ـ كما فعلتْ سوزان سليمان في تحليلها لرواية الأطروحة عند نيزان Nizan ـ نموذج غريماس Greimas عن المساعِدات Adjuvants و المعارِضات[12] Opposants: إن الحيّز الأبوي، رغم لطافته الظاهرية وسهولة تهدئته للمُعارِض هنا، فإنه يمكن أن تشغله أيضاً أنا عليا أيديولوجية ideological superego (عبادة الأسلاف مثلا، أو عبادة مواضع الأرواح)، وهكذا يصبح مقرر المصير، وهو الدور الذي تنجزه الشيوعية الأرثوذكسية في رواية الأطروحة لدى نيزان؛ ذلك الدور الذي يمكن أن تنجزه أية سلطة تدّعي المشروعية. وباريه يرمي، كما يتبين، إلى تقويض قانون الآباء عبر الاستعانة بقانون الأسلاف الفضلاء، قانون الماضي والمستقبل.

لقد أجرينا معاينةً أولية على المخاطِب والنص: فكلاهما يجسّدان اختياراً متروياً (ولكن ليس بريئاً ولا «أصيلاً») للصبيانية. وتتبقى بعد ذلك قضية المخاطَب والجمهور الفعلي. إن إهداء باريه ـ رغم أنه ليس حالة منعزلة ـ يتمتع بخصوصية غير اعتيادية في ما يتعلق بهدف الكتاب: الذي هو التلاميذ والمراهقون. والبالغون غير معنيين بهذا. وما من كلمة عن البنات ولا النساء؛ وبهذا نفهم أنهنّ أيضاً مبعدات. إذن، هناك جمهور ضيّق، وأقل مرونة بكثير من، مثلا، «القلّة السعيدة»

---

(12) من أجل الاطلاع على نموذج غريماس عن العوامل actants، انظر: A. J. Greimas, *Sémantique structural* (Paris, 1966), pp. 172-92؛ وللإطلاع على تحليل سوزان سليمان، انظر: Pour une poétique du roman à thèse,' pp. 1004-7 and 1012-16.

عند ستندال: أيُّ شخصٍ ربما يتخيل نفسه موجوداً (أو تتخيل نفسها موجودة) بين النخبة (من سيشعر فعلاً أن إطراء ستندال النبيل أغفله؟)، ولكن هذا الشخص إما أن يكون تلميذاً، أو ليس شخصاً آخر. ومع ذلك، هل ينبغي التعامل بجدية مع هذا الاختيار لجمهور من الصبيان الذكور؟ وباختصار، هل تميل رواية **إنسان حر** إلى جعل قارئها قارئاً تخييلياً رغم إيماءاتها اللفظية تجاه جمهور حقيقي محدد اجتماعياً وتاريخياً؟

من اللافت للنظر، وربما ليس من المتوافق تماماً، أن التقرير المرعب، والخِلافي، والمفارق القائل: إن «جمهور الكاتب هو جمهور من اختلاقه دائماً»[13]، إنما هو تقرير أعدَّهُ الإنسان المسؤول [يقصد أونج]، إلى حد كبير، عن فهمنا لعملية الطفالة التي تجريها الأدبيات (والشعرية) الكلاسيكية في الدروس الصفيّة الموّجهة بلاغياً. وبطبيعة الحال، فإذا ما شارك المرءُ أونج Ong افتراضاتِه الأونطولوجية، فأن ذلك المرء نادراً ما يحتاج إلى بيِّنة برهانية أو تجريبية من أجل أن يقبل بعبارة أونج، تلك العبارة التي يكون «صدقها» مثل الصدق الذي تتصف به عبارات التحصيل الحاصل المحددة أيديولوجياً على نحو مفرط فإذا كانت الكلمة حقيقية لما تحمله من حضور فقط، فإن جمهور إنجيل بولص والقديس بولص paul saint إنما هو جمهور مختَلَق. ولكن هذه مصادرة للسؤال الآتي: «أليس الأشخاص المتضمّنين في عملية التواصل ـ لفظيةً كانت أم مكتوبة أو أي شيء آخر ـ هم «اختلاقات» دائماً؟ ويبقى، فقط، سؤال من درجات واختلافات أخرى يُفضَّل أن تُدرس في سياق السيميولوجيا الثقافية، التي ساهم فيها أونج بدراسات مهمة (في الثنائية اللسانية، البقايا الشفاهية في النصوص

(13) Walter J. Ong, S. J. " The Writer's Audience Is Always a Fiction," *PMLA* 90 (1975), 9-21.

وأظن أن أونج لا يستخدم كلمة fiction، في هذه المقالة، بمعناها الأدبي، وإنما بمعناها الشائع [أي افتراضات معروف زيفها، ولكن تُحمَل محمل الحقيقة لأغراض عملية ونظرية. انظر Roger Fowler, ed. Modern Critial Terms (المترجمان)]؛ أي «اختلاقات معينة يلاحظها بشكل عام كتّاب المقالات، والكتب التعليمية، وهذه الاختلاقات ذات علاقة بمنزلة القارئ» (ص،19).

المكتوبة، إجراءات الصف الدراسي، دلالة المنهج في عصر النهضة).

إن التساؤل عمّا إذا كان لابد لقراء رواية **إنسان حر** من أن «يكيّفوا أنفسهم لتصورات المخاطِب، وأن يجعلوا استجاباتهم تخييلية»، إنما هو تساؤل لا طائل من ورائه وناقص؛ فهو بلا جدوى لكونه ينطبق على جميع النصوص الثقافية المُدركة بحد ذاتها، وهو ناقص لأنه يستبعد المحدِّدات الثقافية لكلٍّ من «التكييف»، و «جعل الاستجابات تخييلية».

ومن جهة أخرى، إن اختيار باريه لشكل يوميات الصِّبا هو اختيار ذو معنى؛ لأن هذا الشكل ليس نوعاً أدبياً كلاسيكياً، إذن ليس بمقدور جمهور من التلاميذ ـ الذين من أجلهم كان الأدب الكلاسيكي (القديم والفرنسي) طفلياً وتحوّل إلى وسيلة تعليمية ـ ليس بمقدوره أن يخلط كتاب باريه بتلك النصوص التي كانت تُستخدم لأغراض المحاكاة والتلقين الصفيين. فرواية **إنسان حر** ينبغي أن تُقرأ بوصفها كتاباً لاتعليمياً، وكتاباً مضاداً للكتب المدرسية، وترياقاً لأيديولوجيا الصف الدراسي: فهي ليست رواية فقط ـ كانت بذاتها مصدر إغراء آثم بشكل طفيف ـ بل هي سرٌّ يشيع فيه الشباب، وبذلك فهي انتهاك.

بالكاد تتطابق اليوميات التخييلية مع التوقعات التي يثيرها وصفنا الأولي: فهي قلّما تعالج الجنس، والشكوك الدينية، والصبابات المبهمة؛ إنما هي تزعم تزويد قارئها بـ«منهج»، وهذا المنهج مستمدٌّ من مصادر غير متوقعة: من كتاب **محاكاة يسوع المسيح**(*) mitation of Jesus-Christ، ومن كتاب لويولا **المجاهدات الروحية**(**) Spirtual Exercises. فالقارئ مدعوٌّ لأن يحتذي كاتب

(*) كتاب **محاكاة يسوع المسيح** De Imitation Chiristi لمؤلفه توماس إكيميس (1380 ـ 1471). وقد تُرجم عن اللاتينية إلى لغات عديدة، ونُشر بالإنجليزية في منتصف القرن الخامس عشر. ونُسبَ هذا الكتاب، في وقت واحد، إلى جان شارليه غيرسون، وهو لاهوتي فرنسي. (المترجمان)

(**) كتاب **المجاهدات الروحية** Spirtual Exercises (Exercitio)، لمؤلفه القس أغناطيوس لويولا (1491 ـ 1556)، نُشر عام 1548. وهو كتاب يدوي في التقوى، وقواعد، وأحكام التأمل والصلاة. (المترجمان)

اليوميات (اللامسمى) الذي ابتكر وطبّق ـ من خلال الفعل والمجاهدات والتأمل ـ منهجاً لتهذيب الذات. وهذا المنهج هو تكييف الغايات الدنيوية المتمركزة حول الذات لمعظم الإجراءات الفعالة التي ابتكرتها مسيحية عصر النهضة من أجل مساعدة المؤمنين على صوغ أنفسهم (بلطف من الله) على وفق نموذج المُخلِّص.

مهما تكن التناقضات التي قد نتوقعها في هذا المشروع الدقيق، فإن هناك تناقضاً شكلياً يظهر مباشرة: كيف يمكن لـ«يوميات» أن تكون منهجاً أيضاً؟ نحن نفهم، بسهولة، أن اليوميات ـ التي تقدم مثلاً example ـ هي شكل واحد من أشكال التخييل المثليّ exemplary [التي تخلق الأمثال أو توظفها]، فكل اليوميات ـ بقدر ما يتعلق الأمر بذلك ـ مَثليَّة وتحذيرية. ولكن المرء يتوقع أن منهجاً ما يجب أن يُطرح في أسلوب تعليمي، ولاشخصي، وتفسيري أكثر مما يُطرح من خلال نصٍّ سرديٍّ شخصي. ومع ذلك، فإن ديكارت نفسه استعان بصيغة مَثليَّة في العرض أكثر منها صيغةً تعليمية:

إن هدفي الحالي هو ليس، إذن، تعليم المنهج الذي لابد لكل فرد من أن يتّبعه من أجل أن يفلح في قيادة عقله وتوجيهه، بل هدفي هو مجرد وصف الطريقة التي حاولت أن أجعل عقلي يتصرف على منوالها وكما أن هذه الكراسة التي أقدمها كمجرد تأريخ، أو، إذا شئت، كحكاية سوف يوجد فيها ربما ـ بين الأمثلة الجديرة بالتقليد ـ أمثلةٌ أخرى كثيرة يُنصح بعدم اتباعها، فإنني آمل أن تتكشف للبعض عن فائدة معينة من دون أن تكون ضارةً بأي شخص، وأن تلقى صراحتي بعض الاستحسان من الجميع(14).

إن نزعة ديكارت الخيّرة لخدمة الآخرين تعتمد على الافتراضات التعليمية نفسها، وعلى الصورة المبتذلة نفسها، التي اعتمد عليها «إهداء» باريه. إن الطريقة الأمثل لنقل منهج ما ليس بتعليمه، بل بسرد خبرة المرء الشخصية على أمل أن يطّلع الآخرون على نجاعته، وليتبعوه على المسلك ذاته بينا يتمّ تفادي أخطاء

(14) René Descartes, *Discourse on Method,* Part I (London, 1912), trans. John Veitch.

القائد. وهذه طريقة تعليمية أولية أكثر منها طريقة تتسم بالتفهّم والتبصّر. فهي تخاطب قارئاً منفرداً على عكس الكتب المدرسية التي تفترض وجود حالة صفٍّ دراسيٍّ.

في الفقرة السابقة يجعل ديكارت من التمييز الأرسطي القديم بين التاريخ (شيء صادق، ولكن ليس مطابقاً للواقع ضرورةً) والحكاية (أو التخييل: شيء مطابق للواقع، ولكن ليس صادقاً ضرورةً)، يجعل منه تمييزاً غامضاً، ويصرّ على مفهومي المثل والمحاكاة: «إنني أدوّن خبرتي الخاصة بطريقة قد تصبح مثلاً يستحق المحاكاة إجمالاً»[15] والمرء قد يهتدي إلى نتيجة مفادها إن كتاب ديكارت «**خطاب في المنهج**»[*] هو تنوّعٌ حديثٌ ودنيوي وخطاب «بصيغة المتكلم» على كتاب **محاكاة المسيح**، في حين أن كتابه الآخر **تأملات في الفلسفة الأولى** ينبغي أن يُنظر إليه بوصفه تكييفاً للبحث الفلسفي، في النماذج المطورة، لأغراض التأمل الديني. وفي أيٍّ من الكتابين، فقد استُبدلت قصة المسيح وآلامه بعملية سرد لبحثٍ يقوم به فرد عن اليقينيات الدنيوية الصحيحة عموماً. ومع ذلك، فإن هذا البحث يحتفظ بسمات معينة لنموذجه الديني. ويظهر البحث المسيحي، في عملية اجتيازالشفرة transcoding ـ حتى على الرغم من عدم وجود تدنيس يقصده ديكارت ـ كنوع واحد ممكن لبنية ما، ومن ثم يفقد منزلته المرجعية المطلقة كمعيار. والباب مشرعٌ أمام نسبية معمّمة سوف تكون فيها أيّ أنا قادرةً على وضع نفسها بصورة متوازنة (أو منحرفة) في الموضع المحجوز، مسبقاً، للمسيح: فالباحث والبحث هما، بمعنى معين، واحد، على الرغم من انقسامهما بين بضعة أمثلة متعارضة. وعلاوة على ذلك، يتغير معنى «المحاكاة» تغيراً تاماً. فالقارئ يُتوقعُ منه ـ حسب النموذج المسيحي ـ محاكاة المسيح،

(15) تقترح سوزان سليمان في مقالتيها "Pour une poétique du roman à thèse"، و" Le récit exemplaire"، في مجلة *Poétique*، عدد 32، سنة (1977)، تقترح فرضيةً مفادها إن رواية الأطروحة هي للشاهد القصصي البلاغي التقليدي. وبذلك، فإن كتاب خطاب في المنهج سيكون روايةَ أطروحة. وأنا أقترح أن رواية الأطروحة هي نوع أرثوذكسي من الرواية **المَثلية**.

(*) ترجم كتاب ديكارت «**خطاب في المنهج** "Discourse on Method" إلى العربية تحت عنوان «مقال في المنهج»، و«مقالة الطريقة». (المترجمان)

وليس مؤلف النص، أو أن يتأمل حياته، وليس حياة الكاتب؛ في حين أن النموذج الدنيوي يأمر قارئه بأن يحاكي مرسلَ النص، وأن يتأمل أفكاره الفردية. وبطبيعة الحال، فبالنسبة لعصر النهضة من جهة قدرته على الفصل بين ميدان الإيمان وميدان العقل، وبالنسبة لديكارت بخاصة الذي اعتقد بأن يكون منهجه كلياً أكثر منه شيئاً خصوصياً، يكون التقابل وظيفياً خالصاً. فبإمكان الفرد أن يحاكي المسيح وديكارت، أو بالأحرى أن يلتمس الخلاص واليقينيات العقلية كذلك. وبالنسبة لديكارت، ليس ثمة شيء شخصي، أو متمركز حول الذات، أو يتعلق بالسيرة الذاتية بصدد اختياره البلاغي للشاهد القصصي(*) exemplum بوصفه عرضاً مقنعاً لإجراء كلي. ومع ذلك، فإن كتابه **خطاب في المنهج** . كما لاحظ بحقٍ فيليب ليجون Philippe Lejeune مقتفياً في ذلك فاليري ـ «قد يكون نموذجاً للسيرة الذاتية بسبب أسلوبه البسيط والقوي الذي من خلاله يقوم السردُ بشرح الطريقة التي تبني الشخصية الفكرية نفسها بمقابل العالم المحيط بها، ولكن أيضا بسبب العرض المميَّز الذي يلتزمه كتاب خطاب في المنهج في عمل ديكارت، لا ليقوم بدور رسالة نظرية، بل بوصفه نشرة شخصية منسجمة»(16) وبذلك، يصبح الشاهد القصصي لدى ديكارت متعدد المعاني: إذ نستطيع قراءته كمثل لبطل فكري إيجابي، أو كنموذج كلي للسيْر بمقتضى العقل، أو كانحراف حاسم عن المحاكاة المسيحية.

إن الشاهد القصصي الشخصي هو وسيلة مائعة جداً: فباريه يوضح في رواية **إنسان حر** بعض التضمينات المكبوتة لنموذجه المختار، كما أنه يتصرف مع العقيدة الفرنسية الكلاسيكية «الأنا شيء كريه» باستعلاء. وأحد تلك التضمينات هو إن الشاهد القصصي الشخصي والدنيوي ما يزال (ضمن الثقافة المسيحية) يُعتقد بأنه يجب أن يكون نوعاً منحرفاً عن محاكاة المسيح. فالمخاطِب ـ الراوي يُدرَك

(*) المثال، أو الشاهد القصصي Exemplum: أقصوصةٌ يُستدل بها في المواعظ، والخطب عادةً على صحة مبدأ خلقي. وقد كانت كثيرة الانتشار في العصور الوسطى، وتتميز عن المثل (كأمثال السيد المسيح بصفةٍ خاصة)، بأنها لا يُقصد منها أن تكون رمزيةً، بل إنها تعتبر بمثابة شرحٍ لمغزى ذُكر في مستهلّها. معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة. (المترجمان)

(16) Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Paris, 1971), p. 59.

(وإن بصورة باهتة أو فعلية) بوصفه صورة، إيجابية أو سلبية، للمسيح؛ لأنه ما من صيغة للأمثَلَةِ الذاتية إلاّ وهي مستمدة ـ ربما عبر بضعة تأملات ـ من الخطابات المُعدَّة أصلاً ـ في سياق ثقافي مسيحي ـ لاجتذاب المؤمن إلى حالة من الانسجام المطلق مع مخلّصه [المسيح]، ولإسقاط، مع مرور الزمن، خصوصياته الفردية الآثمة. إذن، يظل الشاهد القصصي الشخصي ـ وبصورة مفارقة ـ تقويمياً حتى عندما يزعم تقديم نموذج للنزعة الأنوية egoism: فالذات التي تلتزم بالشاهد القصصي وتعبر عنه تلتمس الانسجام المطلق مع كمالها ومصيرها المفترضين. والمخاطِب يأمر، في الوقت نفسه، المخاطَب أن يُشرع في البحث نفسه عن الأنا، وأن يُسقطَ، بمرور الزمن، كل ما لا ينتمي لطبيعته الخاصة المجيدة. ويظهر كتاب خطاب في المنهج، مرة أخرى، على أنه نموذج أصلي غير مقصود لهذا النوع من الخطاب. إن مقاربة نصوصٍ كهذه ـ خطاب في المنهج، وإنسان حر ـ على وفق نزعة تأملية خالصة أو جمالية سوف تسيء، بصورة فادحة، قراءة المقاصد البلاغية والإقناعية والمَثليّة، لتلك النصوص.

يبوح باريه، بطبيعة الحال، بمقصده من خلال اختياره نصوصاً متداخلة ومهيمنة، مثل: نص المحاكاة، وقبل ذلك نص لويولا المجاهدات الروحية. وهذا النص الأخير هو نص مميز حقاً، يصفه البطل ـ الراوي لرواية **إنسان حر** كالآتي: «إنه كتابٌ جاف، ولكنه كتاب بالغ خصب، وآليته machinery كانت دائماً بالنسبة لي من نوع إيحائيّ جداً في القراءة: إنه كتابٌ هاوٍ ومتعصب. وهو يوسع من نزعتي الشكلية وازدرائي، ويعرّي كل ما يعد جديراً بالاحترام في حين أنه يؤجّج رغبتي في التعصب الديني، وقد استطاع أن يجعل مني إنساناً حرّاً، ومسيطراً على نفسي بصورة مطلقة»[17] وهذه قراءة سيئة عن عمد. ومع ذلك، فإن الخصوم الحقودين لليسوعيين(*) قد يغبطون باريه على حدة ذهنه. إن الطبيعة الدقيقة لكتاب **المجاهدات** هي مسألة خارجية، ومع ذلك فإن المسألة المركزية هي إن الراوي اللامسمّى لرواية باريه يقدم نفسه للقارئ في هيأة قارئ يؤكد قوة

---

(17) Barrès, *Le Culte du moi, pp. 156-57.*

(*) وهم أتباع جمعية دينية أسسها لويولا عام 1534. (المترجمان)

كتابٍ يجعله إنساناً حراً و ومسيطراً على نفسه، ليلمع بتلك الوسيلة إلى أن المخاطَب يمكنه هو بدوره أن يجني الفائدة نفسها من هذا النص. بيد أن ثمة عبارة ضمنية قائلة: «أنت تتخذ موقعاً لتنال شيئاً من هذا الكتاب [أي رواية باريه] بمثل ما نلتُ أنا من كتاب **المجاهدات**». تحجب هذه العبارة اختلافاً مهماً أُلمعَ إليه في تطبيق كلمة: آليّة machinery [التي استخدمها الراوي قبل قليل. المترجمان] على كتاب لويولا. إن كتاب **المجاهدات** ذو منهج مختلف تماماً عن منهجيْ كتابيْ ديكارت وباريه: إذ أن لويولا يبتعد عن سرد شاهد قصصي شخصي، ويشرع في تعليم مجاهدة ما، خطوة خطوة، حسب نظام متدرج. وكتاب **المجاهدات** لا يحاول إقناع، أو إدخال البهجة في نفس، القارئ العرضي casual؛ وهو الشخص الذي لا يتوجّه إليه الخطاب. فكراسة لويولا تبني صنفين متمايزين من المخاطَبين: أولئك الذين يهبون المجاهدات، وأولئك الذين يتلقونها. ومن غير المتوقع من أي واحد من هذين الصنفين أن يقرأ الكراسة لغرض المتعة، أو لغرض الفائدة الروحية المباشرة. فالكتاب يوضح حسب قواعد إدارة المجاهدات الروحية وممارستها. والمجاهدات نفسها ـ بالشكل الذي تُنفّذ فيه ـ لا توجد في كتاب لويولا بأكثر مما يوجد أيُّ نوع آخر من الممارسة الفعلية بين دفتي كتاب تعليميّ. وهذه الكتب اليدوية تميّز ـ ضمنياً أو بأية طريقة أخرى ـ بين لحظة القراءة ولحظة الممارسة الفعلية. ونحن في غنىً عن الإسهاب في هذا التمييز: فكل فرد قد استخدم كتاباً لشرح قواعد الطبخ، أو دليلاً معيناً. وبطبيعة الحال، ربما تُقرأ هذه الكتب في إطار تأملي (فهي توفّر إشباعاً جمالياً يتناسب عكسياً مع فاعليتها ومناسبتها ككتب يدوية). وبذلك تصبح «نوعاً إيحائياً من أنواع للقراءة». وهذا يعادل القول إن تحديد (وضعيةٍ)، أو (إطار) مُرضييْن وسياق مواتٍ لنص ما، فإن ذلك النص يمكن أن يُدرك بوصفه نصاً شعرياً؛ وإن تنافر كتاب مدرسي يصبح «نوعاً إيحائياً جداً من أنواع القراءة» هو أمر تؤكده ـ حسب سياق باريه ـ الإردافات الخُلفيّة(*) oxymorons: جاف ـ خِصب، آلية ـ إيحاء،

(*) الإرداف الخُلفي Oxymoron: هو تناقض ظاهري بين عبارتين. مثل «صديقان لدودان». معجم مصطلحات الأدب. (المترجمان)

هاوٍ ـ متعصب، وهي إردافات قد تكون، في الواقع، تحقيقات رقيقة لصيغة مبتذلة (كليشيه) إيروسية e rotic محفوفة بمسحةٍ من الفساد. يوحي النص بأن «آلية» لويولا يمكن أن تؤدي وظيفة أدب إباحي. لذلك فإن غياب الأوصاف الفعلية والتأملات والعظات من نص **المجاهدات الروحية** هو نفسه الذي يحرّض القارئ على الترحال شريطة أن يكون قد تخلى عن أيِّ غرض ذي شكل مسيحي، ويجاهد، بالأحرى، من أجل انحراف متعدد الأشكال. هل صحيح ما يقوله باريه!: «مسيطرٌ على نفسي بصورة مطلقة»، عجباً! إن تصريح باريه المتكبِّر عن التعصب الديني، والسيادة يقع على مسافة خطوة قصيرة من نظرات باتاي في النزعة الإيروسية والمقدس.

يستبقي باريه ـ في ما يتعلق بمنهج لويولا ـ بُعداً منتهكاً فقط: إن سحق ما يعدّه الناس جديراً بالاعتبار يولّد المغالاة (ويوسع من نزعة الشك والغرور)؛ وبذلك يعزز من الرغبة في التعصب الديني: أي الاستحواذ. وما هو جدير بالملاحظة أن الثورات الحديثة ـ ضمن السياق الفرنسي في الأقل ـ ضد عملية الهبوط بالمنهج الديكارتي إلى مستوى العقلانية والتخصص والوضعية، إنما هي ثورات تستعين بمنهج لويولا كمنهج بديل: فمن باريه إلى باتاي تكون إعادة تعريف القارئ، على أية حال، موضع مجازفة مادام المنهج الديكارتي يقتضي الإذعان لما هو معقول وواضح ومتميز(*)، في حين أن النزعة المضادة للمنهج تمجد كل ما لا يستطيع الحسّ المشترك common sense أن يقوم به، فكل ما هو مخزٍ ومتقطّع يُبعَدُ عن دائرة الوضوح الديكارتي. إن انتقالات منهج لويولا تكون ممكنةً من خلال عمومية عقائده النظرية والتعليمية نفسها. ولويولا يعمِّم المبدأ القائل ـ والموجود ضمنياً في كراسات التأمل السابقة ـ إن السموَّ الروحيَّ يمكن أن يتحقق (بلطف من الله) من خلال استخدام الحواس استخداماً محكماً، ومن خلال تأمل، وتخيّل، وتأويل أمكنة ومشاهد حياة المسيح وآلامه، وتأمّل الجحيم والسماء كذلك. ولكنّ لويولا حين يكتفي بالإحالة على «التاريخ»، بدلاً من إعادة

(*) هذه هي الشروط التي حددها ديكارت لكل فكرة يتبناها العقل. (المترجمان)

سرده وتأويله ـ من خلال تقديم نصيحة عملية عن الطريقة التي يشرع كل متأمّل بأن يتخذها على مسؤوليته الخاصة من أجل أن يعيد توجيه حياته، وأن يتخذ خياراته بإشراف مُرشد ـ أقول إن لويولا حين يكتفي بذلك، فإنه قد بنى «قواعد grammer» أكثر مما بنى «سطحاً خارجياً». فكتاب **المجاهدات** شأنه شأن القواعد التي قد تنتج (اعتماداً على التاريخ، والأمثلة، والأمكنة، والصور المُنتخَبة لغرض التأمل، أو المنتخبة قبل كل شيء لغرض إعادة الخلق الخيالي) تنوعاً في الخطابات التي تصطفّ، من حيث أشكالها المكتوبة من خطابات التخييل القصصي والخطابات الافتتاحية ويوميات الرحالة إلى عملية واعية ذاتياً في بناء الذات (الأنا) كما في حالة باريه.

وهناك ـ في السياق الأرثوذكسي للمجاهدات المسيحية ـ وبصورة مفارقة، قدرٌ كبير من حرية العمل قد أُجيزت للمتأمل ومرشده. وثمة فقرة من (الحواشي) التمهيدية سوف تمثّل كلاً من الوظيفة الوعظية السائدة في كتاب المجاهدات الروحية، والمَطلب الذي تحدده للمخاطَبين:

> إن الشخص الذي يزود شخصاً آخر بمنهج ونظام في التأمل والتفكير لابد له من أن يروي، بإخلاص، تاريخ التفكير والتأمل، مختصراً، فحسب، العنوانات الرئيسة لهذا التاريخ في عبارة موجزة؛ لأن الشخص الذي يتأمل إنما يستمد ـ عبر التسليم بالأساس الحقيقي للتاريخ، وعبر تأمل نفسه والتفكير فيها، وعبر إيجاد شيء ما يجعل من التاريخ أرضاً منبسطةً صغيرة، وعبر إقناعه به ويكون ذلك من خلال تفكيره الخاص أو بقدر ما ينيره له اللطف الإلهي ـ أقول إنما يستمد متعة ومنفعة روحيتين أعظم مما لو أن واهب المجاهدات تحدّث كثيراً وأسهب في معنى التاريخ؛ لأن ما يشبع الروح ويرضيها ليس وفرة المعرفة، إنما هو الشعور الباطني وتذوّق الأشياء(18)

ونحن بمقدورنا قياس المسافة التي تفصل هذه الدعوة إلى بذل الجهد ـ أو

---

(18) *The Spirtual Exercices of St. Ignatius Loyola,* trans. Joseph Rickaby, S. J. (London, 1915),

حاشية رقم 2.

إلى «العمل» كما يعبر المعالجون النفسانيون المحدثون ـ عن قصّ ديكارت للممارسة الشخصية، وتأليف باريه لقصّ ووصف «الشعور الباطني وتذوق الأشياء». وبطبيعة الحال، تكمن الاختلافات الحاسمة في طبيعة التاريخ موضوع التأمل، وفي المقاصد المفترضة من كلٍّ من الكاتب والقارئ الفعلي. وكما يفترض لويولا أن المسيحي يرغب في الخلاص، وفي تطبيق الدرس الذي تلقّنه حياة المسيح وآلامه على حياته الخاصة، فكذلك ديكارت يفترض أن الإنسان ـ الذي يتمتع بالعقل ـ يريد أن يفكر، بصورة لائقة، لكي يحقق يقينيات مشروعة كلياً. ولكن في أي من الحالتين [لويولا وديكارت] لا يمكن أن يتحقق الهدف من مجرد قراءة «المنهج» وفهمه، إنما ينبغي أن يوضع المنهج موضع التطبيق. ومع ذلك، فإن الشاهد القصصي ـ الذي هو معتقد مقدس في حالة لويولا ـ ذو قيمة متعالية جوهرية، وفي الحالة الثانية ـ حالة ديكارت ـ هو مجرد وسيلة تعليمية. إن الشاهد القصصي، عند باريه، المعنون **إنسان حر** يدلّ ضمناً على أن القارئ يرغب في الحرية (في حين أن العنوان العام للثلاثية [التي تكون فيها رواية **إنسان حر** المجلد الثاني] عبادة الذات The Cult of the Self، يدلّ ضمناً على أن القارئ يرغب، أيضا، في اكتشاف أناه ورعايتها). بيد أن منهج باريه يجمع سمتين متعارضتين لمنهجيْ لويولا وديكارت: فإذا كان الشاهد القصصي شخصياً، وذا سردٍ فردانيّ، ويحيل على أمكنة معينة (اللورين، والبندقية) وحوادث معينة فربما يكون القارئ في حالة من التردد؛ فهل تكشف القصة عن قصدها الخاص، وعن قيمتها الجوهرية، أو إنها وسيلة تعليمية؛ وهل تدعو القصةُ القارئ إلى الشروع ببحثه الخاص عن الحرية والذات مستخدماً المنهج اليسوعي المكيَّف لأمكنته وخبراته الخاصة وشفعائه الخاصين (فعلى سبيل المثال؛ هل ينبغي عليه أن يتأمل في حياة شفعاء آخرين غير بنيامين كونستان وسانت بيف «بودلير»، وإذا كان ذلك كذلك فمن هم هؤلاء الشفعاء؟ وما ستكون النتيجة إذا هو اختار س، أو ص، أو ع من الشفعاء؟)، أو هل ينبغي على القارئ أن يتخذ من بطل رواية **إنسان حر** نموذجاً له، محاكياً أوضاعه وسماته المحتملة؟ بالطبع، لا يُحَلُّ هذا التساؤل في الرواية.

وبكلمات أخر، على الرغم من أن رواية **إنسان حر** تدعو نفسها بأنها منهج، إلا أنها (مجرد) عمل تخييلي. والنتائج العملية جلية: فمنهجا لويولا وديكارت قد تمّ التعبير عنهما في ممارسة عامة: وهما [أي المنهجان] فنّان قانونيان حقيقيان، في حين أن «منهج» باريه ليس آلة قابلة للتطبيق، أو نموذجاً فاعلاً: إنه عمل تخييلي لمنهج ما، أو عمل تخييلي عن منهج ما. إنه عمل تخييلي يُنمذج فنطازيات رحلة (أنا) معين.

إن رواية **إنسان حر** هي عمل تخييلي يسجل (أو يدّعي أنه يسجل بشكل يقارب شكل اليوميات) استخداماً شخصياً سيئاً، أو إهمالاً شخصياً، غريباً لمنهج لويولا. وعندما لا يتعلق الأمر باعترافٍ صريح للنص، فبوسع المرء أن يفترض وجود عدد قليل من القراء فضلاً عن اليسوعيين ـ واليسوعي المدرَّب ـ قد لاحظوا هذه البنوّة / الانتهاك. فالإحالات على كتاب المجاهدات الروحية والأعمال التعبّدية الأخرى قد يُنظر إليها، بمقتضى السياق، على أنها «تفسّخ» في المسيحية الجديدة، أو أن يُنظر إليها على أنها إهمال متعمد لميراث الأخلاقيين الفرنسيين. إن باريه، الطالب الثانوي الشاب، قد أسرع في تحديد هذا الإبعاد. وفي سياق نهاية القرن فُهمت الاستعانة بالمشروعية الدينية، في رواية مخزية وغير مشروعة، بوصفها فعلاً تخريبياً في ما بين الطبقة الأرستقراطية. إلاّ أن رواية **إنسان حر** . بوصفها تحوّلاً للممارسة ذات الشكل المسيحي إلى عملية بناء الذات ـ هي، في التحليل الأخير، كشف عن الغايات السرية للرواية الحديثة: إذ حلّ «تحقيق الذات» محلّ التضحية بها، ومحلّ محاكاة يسوع المسيح. وقد تمّ تمويه هذا الغرض، والروائيون ذوو النزعة الأنويّة غالباً ما فتنهم، في اللحظة الأخيرة، الثواب الإلهي، ولكن كما نعرف كان المراقبون الدينيون ـ وورثتهم الشرعيون: النقاد الجذريون الروس، والنقاد السوفيت ـ يعرفون أن أيَّ بطل لا يتّسم بشكل مسيحي لا يستطيع، بمعنى معين، أن يكون بطلاً إيجابياً؛ لأن هناك غرضاً واحداً حقيقياً، وطريقةً واحدةً مناسبة لتحقيق ذلك، في حين أن الإثم، والرأي، والخيانات، والهرطقات، والأفراد هي أنواع متعددة من الخداع[19]. والرواية

(19) = Andre Sinyavsky, "On Socialist Realism", *Dissent* 7 (1960), 39-66.

الحديثة لا تُبنى على الإدراك فحسب، بل على الإقرار الإيجابي بالاختلاف الفردي وتنوع الرغبات. فإذا ما تمّت إثارة، وإحداث، وتشكيل، رغبة ما ـ ضمن عالم الرواية ـ من طرف رغبة أخرى (ومن هنا جاءت فكرة الرغبة التثليثية triangulated desire)، فإنه لمن الصحيح ـ كما بيّن رينيه جيرار بصورة ممتازة ـ أن الأعمال التخييلية تتوسّط رغبة قرائها وتشكّلها، كما أنها تنمّي، في العصر الحديث حصراً، الرغبة في أن تكون فريدةً: فالقارئ يريد أن يكون فريداً بقدر فرادة هذا البطل الروائي أو ذاك. وتُلخص قُبسة كتاب رينيه جيرار ـ المأخوذة من ماكس شيلر ـ كل ذلك بصورة بليغة فعلاً: «إن الإنسان أما أن يكون له إله أو وثن»[20] ولكن هناك إلهاً واحداً ـ لاسيما إذا كان إلهاً مجسَّداً له تأريخ خاص به ـ يسأل مريديه محاكاته، أما الإله اللامسيحي ـ شأنه شأن زرادشت ـ هو فقط الذي لا يسأل مريديه محاكاته.

إن الرواية ـ ما لم تطرح بطلاً ذا شكل مسيحي (أو إيجابي) ـ لا تقتضي المحاكاة بحد ذاتها، إنما هي تُغري القارئ في أن يرغب لنفسه (أو لنفسها) في سمات مميزة، وشخصية فريدة، وأوهام لا تُضاهى. ويمكن أن تكون هناك كمالات بقدر الأفراد. أو إذا أردنا أن نعبر عن ذلك بصورة أخرى: يُقارَب الكمال من خلال تربية الذات من جهة اختلافها، ومن خلال صراعها ضد أعدائها.

إن هذه الأكذوبة الرومانسية أكثر قوة من الصدق الذي تحمله الرواية حول الرغبة التثليثية: فدوام الرواية وتضاعفها دليل على متانة الوهم عند كل من الكاتب والقارئ؛ فهما سوف يتخليان عن كتابة الرواية وقراءتها إذا لم يكونا

= «مع ذلك، يمكن أن يوجد القليل ''من الاختلافات الجوهرية في الرأي'' بين أبناء الشعب السوفيتي الحر، وهناك الأقل بين الأبطال الإيجابيين الذين يفكرون فقط في نشر فضائلهم على العالم، وفي إعادة تهذيب القلّة الباقية من المُنشقين داخل الإجماع».

(20) René Girard, *Mensong romantique et vérité romanesque* (Paris, 1961),
وعنوان هذا الكتاب بالإنجليزية هو:
Deceit, Desire and the Novel, trans. J. Freccero (Baltimore, 1965).
وسأثبت إحالاتي على أرقام صفحات الترجمة الإنجليزية في المتن.

يعتقدان بأن النص الروائي يجب أن يكون المكان الذي تتكشف فيه الرغبات الأصيلة. وهذا، مرة أخرى، يمكن، من المنظور المسيحي لرينيه جيرار، أن ينقلب ظهراً لبطن. «إن الإنسان الحديث لا يعاني ـ في نظر الروائيين ـ من رفض تحقيق وعي خصب وكامل باستقلاله الذاتي، إنما هو يعاني من أنه لا يطيق هذا الوعي سواء أكان وعياً حقيقياً أم وهمياً. فالحاجة إلى التعالي تلتمس الإشباع هنا والآن، لتقود البطل إلى ارتكاب الحماقات بأنواعها كافة» (ص،164). إن هذا التصور الأنطولوجي «لتعالٍ منعطِفٍ نحو الإنساني» هو مفتاح مفيد، على نحو لافت للنظر، لفهم تطور الرواية الحديثة في سياقها التاريخي. فهو يسلّط الضوء على تحوّل منهج لويولا في محاكاة المسيح إلى منهج باريه في تربية الذات. ويفسر هذا التصور، على نحو خاص، السبب في عدم قدرة منهج باريه على توفير الإشباع لبطله، ذلك البطل الذي ينتهي إلى نشدان التعالي ـ خارج نطاق الذات والآن وهنا ـ عند السلف والأمة والثقافة: تلك الأشياء العادية التي يستطيع أن يلقي فيها ـ بعد اكتشاف ذاته الهزيلة ـ عبء الذات.

لقد كانت الرواية، بمعنى أنطولوجي (لا بمعنى ثانوي، أو متخصص، أو أخلاقي) منافساً حديثاً للمحاكاة، وللتأمل المسيحي بعامة. إن الرغبة في مشابهة المسيح (بكل ما لكلمة مشابهة من مضمون) انعطفت نحو الرغبة في مشابهة شخص آخر، تلك الرغبة التي يتعذّر تمييزها عن الرغبة المعلنة في أن يحقّق المرء ذاته. والرواية تثير هذه الرغبة وتحبطها كذلك. وبطبيعة الحال، فإن الرواية هي، على مستوى مختلف، منهج أيضاً: فهي توفر نماذج تربوية، وتنجز وظيفة بلاغية بقدر ما تقدم أمثلةً على السلوك الاجتماعي، والأخلاقي، والسياسي. وإن السبب الذي دفع الدادائيين Dadaists إلى إجراء محاكمة ساخرة لباريه هو معرفتهم أن هستيريته القومية في زمن الحرب كانت خيانة عظمى للثورة التي تعلّموا تسويغها العقلاني من خلال رواياته المبكرة، تلك الروايات التي تضمّنت رسالة تعطيلية متأصلة، وتشجيعاً صريحاً للعطالة، ولرفض القيم البرجوازية.

لقد ازدهرت الرواية ـ لاسيما رواية **المثل** الشخصي ـ عندما فقدت المسيحية سيطرتها على الفئات القارئة، أما جوهرها الغريب والشبِق والمناهِض

للأب والانتهاكي فقد تم إدراكه، بصورة حادة جداً، في حقبة ما بعد التثليث Post-Tridentine التي حاولت فيها الكنيسة الرومانية، بتعمّد، استخدام الصور الشبقية والفنطازيات التي لم تستطع كبحها: فالمرشدون الروحيون الساليسيون(*) واليسوعيون وضعوا التأمل والمجاهدات المسيحية في شكل روائي لفائدة زبونها الطائش والساعي وراء اللذة. ولم يكن هذا، بالطبع، سوى تكرار لمحاولة مبكرة في إضفاء قيمة خلقية على الأمثولة الإيروسية لـ«**رواية الوردة**(**) Roman de la Rose». والرواية المسيحية ـ من رواية **البحث عن الكأس المقدسة** Quête du Graal إلى رواية **رحلة الحاج** Pilgrim's Progress ـ هي رواية أمثولية بالضرورة، والحال كذلك مع الرواية الواقعية الاشتراكية، ورواية الأطروحة بشكل عام. وهذا يدلّ ضمناً على أن هناك سلطةً ما في النص، سلطة هي صدى لسلطة خارجية تؤوِّل معنى كلِّ ما يُوفِّر الإشباع الشبقي في النص.

إذن، سوف تنغمس الرواية «الفاضلة»، أو المسوّغة أخلاقياً في عملية اجتياز الشفرة داخل النص لكي تزيل الغموض، ولتعيِّن من ثم نطاق التأويل المتاح للقارئ. ومن جهة أخرى، فإن عملية اجتياز الشفرة في الرواية «السيئة»، أو الانتهاكية تتّجه خارج الرواية باتجاه الغموض المتزايد، أو تعدّد المعاني. وهناك مثال واضح على هذه المسألة في رواية **إنسان حر** حيث تُجتاز شفرة مصطلحيةِ لويولا الدقيقة (مثل مصطلح تركيب المكان، ومصطلح محادثة) وعناصر الرحلة المسيحية إلى شفرة غامضة للبحث عن الذات. وعندما يصل هذا النمط من الرواية «إلى نتائج ضمن عمل الفن»، فمن المعتاد أن يُخفي، إلى أبعد حد، الشاهد القصصي المتجه خارج حكاية تحذيرية من أجل التغلب على الكبت بصورة مراوغة. ومادامت النتائج والتأويلات هي، شأنها شأن المغزى الأخلاقي للحكاية الخرافية، إلى جانب القانون (أو على الأقل إلى جانب قانون معين قد يتحيّن فرصة أن يكون قانوناً شرعياً)، فإنه حتى رواية الأطروحة (عند نيزان مثلاً)

(*) نظام ديني تربوي أسسه القس فرانسيس دي سال. (المترجمان)

(**) رواية الوردة: هي قصيدة مطولة، كتبَ جزءاً منها جيّوم دي لوريس عام 1240، وبعد أربع سنوات أكملها جان دي ميونج. (المترجمان)

تتخذ من قانون الأب، والديكتاتورية الاجتماعية دريئةً لها.

لكن هناك، أيضا، كما لاحظ غومبروفتشز، رغبة غير شرعية؛ وهي الرغبة في اللاحسم «وفي النقص ...وفي الضِّعة وفي الشباب». وبمقدور الرواية إثارة هذه الرغبة ورعايتها، وهي تفعل ذلك بصورة اعتيادية. ولقد رأى باول بورغيه Paul Bourget ـ الذي كان أبا رواية الأطروحة، بوضوح، أن السبب في كون رواية **إنسان حر** ليست «أطروحة» فعلا هو «إن هذا العمل الممتاز في السخرية يفتقر إلى نتيجة»[(21)] وبلا ريب، فلقد نشر باريه سلسلة من المقدمات، والتفسيرات، والملاحق للطبعات الجديدة من رواية **إنسان حر**، وبعد (تحوله) إلى النزعة القومية التقليدية أصبح موقفه المبكر سمجاً، ولكنه لم يعترف إطلاقاً بتغيّر عقليته، ولم يجرِ تحويراً على رواياته المبكرة، أو وضع حد لها. فلقد كان باريه واحداً من القلّة السعيدة الذين يستطيعون أكل كعكتهم والاحتفاظ بها، وأن يلعبوا في كلا الجهتين [المتعارضتين] ضد الوسط.

إن الجزء الوحيد من كتاب واين بوث **بلاغة الرواية**، الذي يبدو ذا صلة وثيقة بمناقشة الرواية **المَثَلِيّة** وقرائها، هو الجزء المعنون «أخلاقية القص»، الذي يحلّل فيه بوث، بشيء من التفصيل، ومن وجهة نظر «القارئ البسيط»، رواية سيلين Céline: **رحلة إلى أقاصي الليل** Journey to the End of Night. لقد عُدَّتْ هذه الرواية، في النهاية، عملاً لاأخلاقياً (وقد درس تروتسكي Trotsky ونيزان، عرَضاً، هذه الرواية بفهم واسع، وقد توصّلا إلى نتائج مشابهة)؛ لأن هذه الرواية هي صورة خادعة و «ليست صورة واقعية على الإطلاق»[(22)] فهي، في الحقيقة، كتاب غير ناضج: فقراؤها الحقيقيون هم الشباب، كما أنها ـ حسب معنى معين يوحي به غومبروفتشز ـ تناشد رغبة خفية وغير مشروعة عند قرائها، رغبة في عدم الظهور، ورغبة في غياب المنهج والحلّ. إنها رواية مَثَلِيّة لا بالمعنى الذي يمكن أن تُعدّ فيه رحلة باردامو رحلةً مَثَلِيّة وأمثولية على نحو ضال وحسب،

---

(21) هذا الاقتباس من مقدمة باريه التي كتبها عام 1904 لرواية إنسان حر؛ ص، 492.

(22) Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), p. 383.

وإنما هي مَثَلِيَّة تحقق ما تحققه الروايات من تأثيرات عندما تُقرأ على الوجه الصحيح: فهي مصدر للإثارة والتشويش. وبوث نفسه يقدم، في ذلك السياق، مثالاً على قراءة مَثَلِيَّة للرواية (ولو أنها ذات هدف خاص إلى حد ما):

> لي صديق ذكيّ سمح لنفسه باستخدام أعمال ألدوس هكسلي Aldous Huxley طيلة أيام مراهقته كمصدر معتدل للأدب الإباحي ومعظمنا يستطيع ـ لاسيما إذا قرأنا بصورة واسعة في فترة الشباب عندما لا يكون هناك توجيه من قراء أكثر خبرة ـ أن يتذكر إساءة قراءات هذا النوع من الروايات. فهم بمقدورهم التجوّل على طول الطريق المؤدي من اللذة السادية في المَشاهد المُعدةِ لإثارة الرعب أو الاشمئزاز إلى القبول بالمواقف الفكرية التي يعتزم المؤلف هجاءها[23].

ويضيف بوث هذا الإنكار اللافت للنظر، وإن كان إنكاراً ملطَّفاً، قائلاً: «إن سوء القراءات هذه تثبت الشيء القليل ربما باستثناء كونها إساءة قراءات». فهل الأمر حقاً كذلك! فكيف يتسنى لانحراف سائد كهذا، لظاهرة عامة كهذه، أن «تثبت الشيء القليل ربما»؟ ألا تثبت، على العكس، أن هذه الروايات الكثيرة هي إباحية فعلاً، كما عرف ذلك دائما جميع «القراء المتمرسين»، والآباء الجادين، والكهنة، والمسؤولين الحزبيين الشيوعيين، ولكن باستثناء أساتذة الأدب المحدثين، فهل هي إساءة قراءات وحسب، عجباً! إن القارئ الشبق الصغير سوف يكون مأخوذاً إلى أن يقوم روحانيّ متمرس بتهذيب عقله. وبطبيعة الحال، بمقدور المرء، أيضاً، أن يقرأ الروايات بنضج من دون أن يفتقد القضايا الجدية، ويكون مالكاً لزمام نفسه. ولكن هل لهذا قيمة جديرة بالاعتبار ما لم يكن حدوثه بمثابة طريقة للمرء في خلق حياة مفعمة بالحيوية؟ وما لم ينعم عقل المعلم بنزعة تقويمية نوعاً ما؟ وإنها لمعجزة، أيضاً، أن لا يفقد صديقنا قدرته على فهم الإساءة المفرطة في القراءة!

إن أية مناقشة «للقارئ» لا طائل من ورائها إذا أخفقت في تفسير ـ أو في الأقل إذا أخفقت في أن تتعامل مع ـ حقيقة أن الروايات (إجمالاً) ضارة ومَثَلِيَّة

(23) Ibid., p. 309.

بالضبط شأنها شأن الكتب الهزلية، والتلفاز، والشرائط السينمائية، تلك التي تقوم أساساً بأداء (أو أدّت فعلاً، مع فوارق معينة من حيث «الترخيص» والتطور التقني) دور يشبه الدور الذي تؤديه المجلات «الخليعة»، ولكنها هدّامة على نحو واسع جداً: لأنها تعدّل في الرغبة وتشكّلها إلى ما وراء الجنس sex والعنف، كما أنها تتحدى، بصورة منحرفة، جميع أشكال (الإدراك) و (الاستنتاج) التي فرضها قانون الأب، وقانون العائلة، وقانون الإنتاج، وقانون البرابرة: أولئك البرابرة الذين يحددهم باريه بأنهم «ليسوا أنا، إنهم كل من يستطيع إيذاء الذات أو مقاومتها»[24]، تلك الذات التي يجعلها باريه معادلةً للاوعي والرغبة.

ينوّه بوث، في الفصل الذي أشرنا إليه، بإدموند فولر Edmund Fuller من دون أن يتبنى نظراته المتطرفة، وكان فولر قد اتهم - في كتابه **الإنسان في الرواية الحديثة** Man in Modern Fiction نيويورك 1958 - «الكُتّاب المحدثين لتخلّيهم عن الإرث «اليهودي - المسيحي»، ولتناسيهم أن الإنسان «يقطن في كونٍ منظّم»، وأن «القوانين الأساسية لهذا الإنسان إنما هي أوامر خالقهِ»، وأنه «فرد، ومسؤول، ومذنب، ويمكن تخليصه»[25] والآن، لدينا هنا ناقد متّسق مع نفسه رغم أنه محدود إلى حد ما؛ فهو يضع يده على سؤال لافت للنظر، وهو: لماذا تكون الروايات (الحديثة) ضدّ النظام، وانتهاكية، وبذيئة؟ إن كل الدعاوى المطالِبة بأخلاقية الرواية وأخلاقية التقنية هي دعاوى تنكر صراحة هذا العصيان. والرواية القائمة في مكان ما بين مجاهدات لويولا و «إساءة القراءات» لصديقنا الشاب تقترح رغبات متوسطة، واضطرابات، وتفكيراً قائماً على الرغبة لا على الحقيقة، وإيماناً سيئاً، وأكاذيب. فلماذا يعرف القراء الشباب، والقراء القاصرون، والقارئات هذا الأمر على وجه أفضل مما يعرفه القراء المتمرسون الذين يكافحون تناقضات الليبرالية القمعية؟ وعلى الرغم من أن الرواية يمكن أن تُعدّ، من حيث الممارسة، وسيطاً لنقل الرسائل المسيحية أو الشيوعية عن نكران الذات، وعن

---

(24) *Examen*, p. 472.

(25) Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 379, n. 2.

إن هذه الملاحظة برمتها مثل صارخ على الهراء المتأصل في الليبرالية القمعية.

المسرة المؤجلة، وعن الرغبة في القانون، إلاّ أن استعانتها العميقة تكمن، دائماً، في تصوير الخطيئة والإثم واللانظام، أي في كلّ ما هو انتهاكي ومفرط. وفي الحقيقة، فإن مصطلح التشهير Muckraking مصطلح مناسب للرواية الغامضة: فمهما كان الشخص الذي يعالج الخلاعة، ومهما كان غرضه المطيع للقانون، فإنه يستثمر إغراءات القَذف؛ والقذف لا يتخلى عن الخلاعة.

إن البحث في هذا النمط من التفكير سوف يقود إلى تأملات تدور حول الطهارة والنجاسة، والنظام والفساد، والمدنس والمقدس، والانتهاك ـ القسوة ـ النبذ[26]. ويكفينا القول إن الروايات، في ثقافتنا، قذرة ومؤثرة؛ لأنها ـ على مستوى واحد في الأقل ـ تحاكي الفساد، وتُقاسمه قواه. والقارئ الذي يشترك في هذا التدنيس، يصبح جزءاً مما ينافي الأخلاق، كما أنه يتلفع بالقذف. فهو يتلبّسه القَذف. فالرواية الشخصية **المَثَليّة**، مثل رواية **إنسان حر**، أكثر صراحة من رواية الأطروحة التي تكون بديلاً مناوراً وأبوياً. وما أن يُقصى عملٌ من أعمال الرواية الشخصية **المَثَليّة**، فإنه لن يكون هناك حدّ لتكاثر هذه الأعمال و «فسادها» (باستثناء ذلك الحد الذي تفرضه الرقابة إن كانت موجودة أصلاً. إذن، وكما يعبر هاري ليفن: «تُلقى مسؤولية التفريق على عاتق القارئ»[27] ولكن من الصعوبة بمكان أن نرى الكيفية التي سوف يقوم من خلالها «التفريق بين الخيال الفني والفنطازيا الاجترارية» بسَوْقِ كتّاب الأدب الإباحي إلى خارج عملهم ما لم ينجح الناقد والمعلم في إرجاع تنصيب الرقيب. وليس ثمة سبب وجيه لأن نعتقد بأن «الخيال الفني» هو ليس ـ في الرواية على الأقل ـ تصعيداً «للفنطازيا الاجترارية». إن قراء الروايات ـ إذا كانوا ناضجين ـ يلتمسون كلا المستويين؛ لأن جميع الأشكال «العليا» ـ كما قال غومبروفتشز في مقدمتة لرواية Pornografia ـ «تُصيبنا

---

(26) سوف يتعرف القارئ الإحالات على مثل هذا التفكير للأنثروبولوجيين الدينيين مثل ماري دوغلاس Mary Douglas في كتابها (London, 1966) *Purity and Danger,*، و رينيه جيرار في كتابه (Paris, 1972) *La Violence et le sacré*، وكذلك جورج باتاي طبعاً.

(27) Levin, " The Unbanning of the Novel," in *Refractions* (New York, 1966), p. 307.

بالطفالة». ولكن إذا كان القراء غير ناضجين (وقراء الروايات، بطبيعتهم، غير ناضجين مادامت الرواية تستحوذ عليهم في الأقل)، فإنهم سوف يسعون إلى تفكيك البنية الفنية بغية الوصول إلى فنطازيا اجترارية بديلة كانت دائما مصدر إغراء للرواية. أو ربما إنهم، بطريقة أخرى، ينتبهون إلى نصيحة سديدة أخرى عن الرواية ليبدؤوا كتابة رواياتهم الشخصية **المَثَلِيَّة** الخاصة بهم.

نورمان هولاند

استعادة «الرسالة المسروقة»: القـراءة تعامـلاً شخصيـاً

يقولون ابدأ بالنص. وإحدى الحقائق المركزية حول النص هي، بالنسبة لي، إنني أقرأ هذه القصة في كتاب من كتب الجيب عدد 39، وهي نسخة للشاعر والروائي إدغار ألن بو، كانت لديَّ عندما كنتُ صبياً: وهو كتاب من الكتب الورقية الثلاثة الأولى في أميركا. «تأمّلْ جيبك وكتاب الجيب الذي يخصّك». إنها طبعة بالكاد تكون مميّزة، ومع ذلك أجد نفسي متفقاً مع الرجل الذي أدعوه مارسيل حين يقول في مكتبة جيورمانتيه: «إذا كان من المغري بالنسبة لي أن أكون هاوياً لكتاب، كما كان الأمير دي جيورمانتيه، فأودّ أكون شخصاً من طراز مميز جداً.... والطبعة الأولى لعمل ما تكون بالنسبة لي أثيرةً أكثر من الطبعات الأخرى، ولكنني كنتُ سأتحصّل على فهم من تلك الطبعة التي قرأتُ فيها الكتاب للمرة الأولى»[1]

والكتاب هو: **الحكايات والقصائد العظيمة لإدغار ألن بو** The Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe. إنه كتاب كامل وغير مختصر. ومغلّف بغلاف

---

(1) Marcel Praust, *Remembrance of Things Past*, trans. C. K. Scott Mancrieff and Frederick A. Blossom, 7 vols. In 2 (New York), 2: 1007.

برّاق، وهو في هيأة كتاب جيب جديد بالاعتبار تماماً، نشر عام 1940. وحينها كنت في الثالثة عشرة، والآن أنا في الثانية والخمسين، ويا للحسرة فها أنا قد علمتُ بأنني لست مغلفاً بغلاف برّاق.

إذن على أيّ شكل يبدو الكتاب؟ فبوصفه جزءاً مني، فإنه لم يمزّق ولم يبلَ منذ ذلك الحين. فبينما نحن نتغير يظل الأدب ثابتاً. ومع ذلك، فبقدر ما نتغير نغيّره معنا؛ ولذلك فإن هذه «**الرسالة المسروقة** Purloined Letter» هي، في الوقت ذاته، الرسالة نفسها التي قرأتُها، وليست هي الرسالة المسروقة نفسها التي قرأتُها أول مرة منذ أربعين سنة مضت تقريباً.

والكلمة "Purloind"، تلك الكلمة الفاتنة، والمتكلّفة، والشعرية، بشكل بالغ النمطية؛ فهي تأتي من الكلمة "Porloignée": تلك الكلمة الفرنسية النورماندية، أو ـ إذا أحببت ـ الكلمة الفرنسية النموذجية. وعندما كنت أدرس الفرنسية في المدرسة، كانت نورماندیا مقاطعتي المفضلة. فأنا أشعر بالحصانة بإزاء تلك الكلمة Purloined. وينبغي أن لا تختلط هذه الكلمة (كما يفعل لاكان Lacan مثلاً)[(2)] بالكلمات التي تحمل معنى «بجنب أو بمحاذاة alongside». والكلمة porloignée تأتي من الكلمة "loin"بعيد "far"، ومن ثم يكون التعبير «يضعه بعيداً». كما يفعل الوزير (د). وكما يفعل دوبان نفسه.

إن كلمة "Purloined" تعني الرسالة المأخوذة من مكان إلى آخر، وتحويل الدوال هو الذي جذب انتباه لاكان بدايةً. وفي الحقيقة، فإن القصة كلها تطّرد بانتقال أوراق من مكان إلى آخر رسالتان، وصكّ بخمسين ألف فرنك، ورسالة

---

(2) "Le Séminaire sur 'la Lettre volée'" (1955), *Ecrits*, Collections "Points" (Paris, 1966), 1: 19-75; "Seminar on 'the purlioned Letter,'" trans. Jeffrey Mehlman, *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, *Yale French Studies*, no, 48 (1972), 38-72.

ولاكان يسيء فهم المادة التي يقدمها **قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية** Oxford English Dictionary، في الصفحة 39 من الطبعة الفرنسية لكتابه، وفي الصفحة 59 من الترجمة الإنجليزية.

ثالثة تحتوي على بيتين من الشعر. والقصة تدور حول مكان الرسائل. وإذا ما وجد المرءُ الرسالةَ مخفيّة فسوف يعرف حينها أنها الرسالة المقصودة. أما إذا وجدها في مكان مكشوف فلا يمكن أن تكون هي الرسالة المقصودة. إنه بحث يتّبع السياقات. فالأشياء موجودة في مكانها؛ ولذلك تكون غير ملحوظة، أو أنها تكون خارج مكانها ليكشفها رئيس الشرطة بطرائقه الروتينية. أو هكذا ما كان يودّ إدغار ألان بو أن نعتقد به.

ومع ذلك، فإن وسائل مدير الشرطة في البحث، كما يحصيها هو، مدهشة: فهناك مسابر طويلة، ومجاهر، وشبكات متعامدة تغطي كل جزء بالغ الصغر من المكان. ويقول: «لا يمكن أن يفلت منا أيُّ جزء من أجزاء السطور مهما كان دقيقاً». وعلى الرغم من ذلك، فأنا لا أستطيع أن أعتقد، بمثل ما يعتقده دوبان، بأن طرق مدير الشرطة هي طرق مضمونة. فشخص ذكي مثل (د) يستطيع أن يخفي رسالة واحدة في مكان ما: داخل غطاء الجدران، أو مطليةً تحت صورة معينة، أو مطويةً في ثلمة نافذة، أو في مكان ما من بناية واسعة ومعقدة وسع فندق فرنسي مميز؛ وبذلك فإنه ما من ضابط شرطة، أيّاً تكن مثابرته، يستطيع أن يكتشفها.

لذلك أنا لا أؤمن بالمقدمة الأساسية لقصة بو. فأنا أعتقد بأن هناك حلاً آلياً لمشكلة الوزير في إخفاء الرسالة التي تجعل من ستراتيجية دوبان، ويا لذكائها، ستراتيجيةً عقيمةً. وبالشكل نفسه، أنا أنكر ألاّ يقوم المرء، في تحرّيات مدير الشرطة الباهضة الثمن بشكل لا يصدق والتي تستغرق وقتاً طويلاً، بالتفتيش عن الرسالة في الدُرج المصنوع من المقوّى. إن أسرار المرء تُكتشف دائماً بوساطة الضخامة المطلقة والقوة الوحشية للسلطة الحاكمة.

ومع ذلك، فأنا لا أجرؤ على قول ذلك. وإدغار ألن بو يحملني إيحائياً على الاعتقاد بأن العقول الضعيفة فقط سوف تلجأ إلى الإخفاء المادي. وثمة حيلة لم تنطلِ على مدير الشرطة والوزير فقط، بل عليَّ أنا أيضاً.

ومع ذلك، فإن شكوكي ذاتها صرفتني، مرة ثانية، إلى المعنى الخاص

للمكان الذي أدركه في هذه القصة: السرّ، والأمكنة الصغيرة، والأدراج الخفية، والثقوب المُخرّزة، والغبار الدقيق على دعامات الكرسي، والغطاء الورقي الصغير. ومع ذلك، نحن ننتقل عبر التناظر نحو الخارج من تلك الأمكنة الخفية البالغة الصغر إلى المنطقة الثالثة، وإلى فناء المدرسة، وإلى المباني الفخمة، وإلى علاقة كيدية سرية بين دوبان و (د) في فيينا Vienna (وإلاّ أين؟).

والحركة المركزية للقصة هي قلب الرسالة ظهراً لبطن، أي قلب المكان الخفي الداخلي المهم نحو الخارج، وبذلك تبدو الرسالة تافهة. ومدير الشرطة يقلب الأماكن المحيطة بفندق الوزير (د) ظهراً لبطن، ولكن من دون فائدة. وعلى أية حال، يقلّب دوبان عقله ظهراً لبطن [التزمنا الترجمة الحرفية لإظهار التماثل في التعبير أصلاً. المترجمان]. فهو يستطيع أن يُظهر أفكار المرء نفسها على المكشوف. وهو يتحرك بوساطة تناظر واستدلال، أو كما يقول هو بوساطة التشبيه والاستعارة، التي سوف تقوّي، فعلاً، حجة معينة وزخرفة فحسب أيضاً. ويقول إن الشاعر، وليس العالم الرياضي، هو الذي يفكر بهذه الطريقة، والمحلل النفساني كما أرى أنا.

ويقلّب دوبان عقل راوينا ظهراً لبطن عندما يكشف حلم يقظته الداخلي عن قصر الممثل شانتلي في «جرائم القتل في شارع مورغ Morgue». فهو يقلب عقل (د) ظهراً لبطن عبر المضاهاة بسلسلة تفكيره وإدراكه بأن الرسالة ينبغي أن تكون في نطاق الرؤية الواضحة. ويقلب الرسالةَ نفسها ظهراً لبطن ليس عن طريق سبر جميع الأمكنة السرية التي سبرتها مسابر مدير الشرطة، وإنما عن طريق سماع دويٍّ عالٍ في الشارع الخارجي.

ويقلب دوبان العقول ظهراً لبطن من خلال اللعب على الداخل والخارج. ويقتبس نصيحة تلميذ ذكي كسبَ جميع الكرات الزجاجية (التي يلعب بها الأطفال) الزوجية والفردية: «عندما أرغب في اكتشاف كيف يكون المرء حكيماً، أو غبياً، أو مريحاً، أو مزعجاً، أو ما هي أفكاره في لحظة معينة، فإنني أغيّر تعبير وجهي على نحو دقيق، قدر الإمكان، طبقاً لتعبير وجهه، وبعد ذلك أنتظر لأرى ما الأفكار والعواطف التي تنبثق في عقلي أو قلبي، كما لو كان ذلك من

أجل التلاؤم، أو التطابق مع التعبير». فالوجه الخارجي يقلب العقل الداخلي ظهراً لبطن، بالضبط كما لو أن استبدال دوبان لصورة مطابقة للرسالة بالرسالة المسروقة يكرر سرقة الوزير عندما قام هذا باستبدال رسالة عادية بالرسالة الهامة المتكشفة في نطاق الرؤية[3]. وهكذا، فإن خارج القصة يستجمع داخلي، وينبغي عليّ أن أُبعد شكوكي خارجاً وأستدرج القصة إلى الداخل.

وشكوكي يجب أن تكون متخفيةً في القصة التي تدور حول عملية الإخفاء، والتي لا تدور حول عملية الإخفاء أيضاً. وكتلك السطور التي تخفي الأسماء والتواريخ «من العام18»، و «مدير شرطة باريس، ج ـ»، و «الوزير، د ـ». فهل يعتقد بو، فعلاً، بأنه قادرٌ على إخفاء رؤساء الشرطة ومجلس الوزراء من خلال سطور قليلة؟ «لا يمكن أن يفلت منّا أيّ جزء من أيّ سطرٍ مهما كان دقيقاً». والشيء المخفي بوضوح هو الشيء المكتشف بسهولة كبيرة: أفليست تلك هي المنقبة الأخلاقية للقصة؟

إن الشيء الأكثر وضوحاً هو، على النقيض، الأكثر خفاءً. فالهفوة الثانوية تغطي الهفوة الأهم، والرسالة التي بيد المرأة الصغيرة تخفي الخطيئة الأكبر للمرأة الكبرى. ويقول بعض النقاد، من بينهم لاكان مثلاً، إنها هي الملكة، ولكن القصة لا تقول ذلك. «فثمة شخصية بارزة ذات منزلة رفيعة» تدخل وحدها المخدع الملكي كما يفعل في الحقيقة الوزير (د). لعلّها سيدة من العائلة المالكة؟ أو أخت؟ أو عمة؟ ونحن لن نعرف اسمها، أو سرّها. ويلاحظ هاري ليفن Harry Levin بقوله: «تظل التساؤلات قائمةً، إذ يتحفظ دوبان كثيراً جداً في

(3) يعزو لاكان التشابه في السرقات إلى الإكراه المتكرر (وهذا قول إذا استُخدم ليفسر كل تشابه، فإنه لا يفسر شيئاً). ويرجع دانيال هوفمان هذا التشابه إلى التماهي الدقيق لدوبان بعدوه الوزير (د):

Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe (Garden City, N. Y. , 1973), pp. 121-22, 131-33.

وتقوم دراسة هوفمان الرائعة للشخصية على منهج التداعي مثل منهجي. وإحدى فضائل هذا النوع من النقد «المفتوح» إنه يسمح بتراكم القراءات المختلفة من الأشخاص المختلفين في نظرةٍ أوسع للعمل. ولقد أفدتُ من تداعيات هوفمان.

إثارتها: ما الذي كان مكتوباً في تلك الرسالة؟ ومن كتبها، ولمن كتبها؟ وكيف أمكن لاختفائها الزمني أن يؤثر في الكاتب والمتلقي؟[4] ونحن لن نتعلم من هذه القصة شيئاً، مادام العقل يذعن للجمال.

لقد قرأت هذه القصة عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري، وقد أخفيت شيئاً ما أيضاً، وهو شيء معروف لأي شخص يعرف أيّ شيء عن الأطفال في سن الثالثة عشرة. ويبقى، مع ذلك، الشيء الأكثر وضوحاً هو المخفيّ بحرص شديد. وكما يقول مدير الشرطة: «هذه المسألة تتطلب أقصى درجات الكتمان فليس ببعيد أن أفقد الوظيفة التي أشغلها الآن إذا افتُضح أني ائتمنتُ أحداً على هذه القصة». نعم حقاً، إذ على المرء أن يبقى محافظاً على موقعه بصرف النظر عمّا يعرفه الآخرون عنه. وبذلك فإن الخسيس (د) «هو بالفعل ربما الإنسان الأكثر نشاطاً الذي يعيش الآن، ولكن ذلك لا يكون إلا عندما لا يراه أحد». فهل بمقدور طفل في الثالثة عشرة من عمره أن يجد شيئاً ما لنفسه عند الوزير (د)؟

إنه فعل إخفاء. إنّ لذتي المتحكَّم بها بصعوبة تكمن في معرفة ما لا يعرفه الآخرون. فعندما كنت طفلاً يلعب لعبة الاختباء، كنت أستطيع التحكم بصعوبة في حوافزي للاندفاع من مخبئي لأصرخ: أنا هنا، لكي أكشف عن سرّي السحري. وهنا يتكلم دوبان. أنا ـ كيلروي Kilroy ـ كنت هنا. أخذتُ الرسالة وخلّفتُ المخطوطة ورائي. فررت بها، فهي شيء عزيز وغامض، ذكري وأنثوي، كبير وأسود وصغير وأحمر، ومخفيّ وغير مخفيّ، وهذا كل شيء. فأنا لن أخبركم عنها بأكثر من هذا. وأنا أعرف الآن كلَّ أسرارها عن الجنس، والسلطة الملكيين.

وعندما أتكلم بهذه الطريقة، فإنني سوف أبدو قريباً من «النزعة الفرويدية Freudism» لماري بونابرت Marie Bonaparte. فكل شيء مكشوف. وليبق كل

(4) Harry Levin, *The Power of Blackness: Hawthorn, Poe, Melville* (New York, 1967), pp. 141-42.

شيء على حاله. تقول ماري بونابرت: «تعبر الرسالة المسروقة عن الندم لافتقاد عضو الذكورة الأمومي». فالرسالة تتدلى فوق المدفأة بالضبط كما يتدلى العضو الذكري الأنثوي (إن كان موجوداً) فوق «المرحاض» الممثل هنا برمز المدفأة أو المدخنة. والبظر غير مهمل أيضاً؛ إنه المقبض النحاسي الصغير الذي يتدلّى منه الحامل الورقي. والصراع بين دوبان والوزير (د) هو صراع أوديبي بين الأب والأم، ولكن من نوع عتيق جداً، صراع لا من أجل الاستيلاء على الأم بأكملها، بل على عضوها الذكري فقط، وإذن على جزء فقط. الجزء الذي لبونابرت A Bone-a-part(*) كما أفترض.

وهي تستطيع بعد ذلك أن تربط الخسيس (د) بالأشخاص الموجودين في حياة بو، وبطبيعة الحال تربطه هي ببو نفسه؛ ولذلك فإن المؤلف المحرَّف يساوي نفسه هنا بالأب المكروه، ولكن المثير للإعجاب، من خلال الموهبة نفسها التي يناقشها في الرسالة بتجريد: أي مقدرة التماهي. يستلم دوبان صكاً بخمسين ألف فرنكاً، ويرجع للمرأة رسالتها الرمزية، أو عضوها الذكري المفتقد. وتقول ماري بونابرت: «نواجه مرة أخرى معادلة الذهب = العضو الذكري. فالأم تمنح ابنها الذهب عوضاً عن العضو الذكري الذي يسترده»[5]

وهذا كله يبدو أمراً غريباً، ويرد بعضٌ منه، كما يشير دريدا[6]، في قراءة لاكان. ومثل جميع قراءات الرعيل الأول، أو قراءات الفرويدية الرمزية[7]، فأنها

(*) A Bone-a-part: يلعب هولاند هنا على اسم الناقدة ماري بونابرت ليقطّعه ببعض التصرّف بطريقة تهكّمية لاذعة وسافرة. (المترجمان)

(5) Marie Bonaparte, *The Life and Works Of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*, trans. John Rodker (London, 1949), pp. 383-84.

(6) "Le facteur de la vérité," *Poétique*, no. 21 (1975), 96-147; "The Purveyor of Truth," trans. Willis Domingo et al. , *Graphesis: Perspectives in Literature and Philosophy, Yale french Studies*, no. 52 (1975), pp. 31-113.

(وانظر النسخة الفرنسية: ص17 ـ 115؛ وبالترجمة الإنجليزية: ص66 ـ 71).

(7) انظر مقالتي: "Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis," *Critical Inquiry* 3 (1976), 221-33.

لا تكلّف شيئاً. وكلفتني أن أعترف لك بأنني كنت أمارس العادة السرية قبل تسعة وثلاثين عاماً في سنٍّ يمارس فيه جميع الأطفال العادة السرية. وهي لا تكلف شيئاً في القول بأن مقبضاً نحاسياً صغيراً يرمز إلى البظر. وهذا هو «كل ما هنالك»، فهي قراءات سطحية وغير إنسانية تماماً، ومن ثم غريبة تماماً عن روح التحليل النفسي بوصفه علماً للإنسان، وتشبه تماماً تفكير دوبان التجريدي، أو ربما تفكير لاكان أو دريدا.

وتقترب ماري بونابرت من الحقيقة عندما تتكلم عن دوبان بوصفه شاباً يكافح من أجل امرأة ضد رجل كبير، وفي الحقيقة يكافح ضد ثلاثة رجال. فمدير الشرطة (ج) هو مراقب يستكشف، كالجرذ، الأسرار من الأمكنة الخفية البالغة الصغر. وهو يحجب، بصورة خرقاء ومغرورة، البطانة الملكية في حجاب المجهول. «إن إفشاء الوثيقة لشخص ثالث، شخص مجهول، سوف يجعل من سمعة شخصية بارزة ذات منزلة رفيعة موضع تساؤل». وعلى النقيض من ذلك، فإن الوزير (د) يعرف بسهولة الأسرار الجنسية العائلية، ويستخدمها ليستعبد المرأة. والأب الثالث بالكاد يُنوِّه به، فالشخصية الملكية البارزة التي لا تعرف ولا تستطيع مساعدة امرأة الملك، هي ربما شخصية الملك الدَيّوث cuckolded، والبائس بكل تأكيد.

أنا أشعر بوجود آباء متنوعين؛ أب دَيّوث، وأب عنّين، وأب ذكي وخطر، وهناك آباء آخرون ليسوا موجودين في القصة، آباء يجب أن أفوقهم حيلةً وذكاءً، وهما لاكان ودريدا. أفليس من الطبيعي أن أشعر كأنني إبن؟ فهذا دوبان يكلّمني عندما يقول: «أنا أتصرف كمناصر للسيدة المعنية».

وعلى الرغم من ذلك، يذكّرني دوبان، كذلك، ببرومثيوس Prometheus الذي يعني اسمُه «التبصّر»، ذلك الذي سرق شيئاً سرّياً، شيئاً أسود وأحمر مثل هذه الرسالة الملكية، قطعةً من فحم متوهجة مخفية في ساق نبات الشَّمار العملاق. ومع ذلك، فإن برومثيوس لم يكن جشعاً. فهو يعيد إلى الآلهة الشيء الأسود المغلَّف بالأحمر، ويُمنح خمسون ألف فرنكاً لتبصّره. وهكذا، فإن دوبان ـ برومثيوس يستعيد الترابطات بين الآلهة والإنسان، بين الخارق والطبيعي، بين

الرجل والمرأة. وعندما كنت في الثالثة عشرة تعوّدتُ على القيام بخُدَع سحرية للضيوف الصبورين الذين يحلّون عند والديّ: مثل خدعة الحبل المقطوع الموصول، والعثور على الآس الضائع، والبنس المعلّم الموجود في حقيبة حمراء صغيرة، موجودة في صندوق خشبي، موجود في صندوق أحمر أكبر ملفوف بشرائط مطاطية. وكنت أنا دائماً من يعرف السر، وليس أولئك الكبار.

وهكذا، فإن الكثير من الخدع السحرية تعتمد على الاختفاء، أو الفقدان المستعاد بطريقة طريفة ومذهلة. فهي تشكل صورة التطور الإنساني. ونحن نتخلى، في الطفولة، عن الاتحاد بنشء آخر بغية تحقيق الفردية. ونتخلى عن حرية الفوضى لنجد الحرية الشخصية المستقلة. ونتخلى عن الدعم الذي تقدمه أمهاتنا للوقوف على أقدامنا. فنحن نفقد لكي نكسب. فنفقد البطاقة، أو نقطع الحبل، أو نرى الوشاح يختفي من أجل أن نكسب حكمة جديدة عن الإمكانيات الإنسانية. فالملكة تفقد الرسالة، ولكنها تكتسب، بفضل طريقة دوبان السحرية، سلطةً جديدةً على الخسيس (د). وكما يشير دوبان: «أما الآن فهي التي تأسره في (قبضتها)، فمادام لا يعلم بأنه لم يعد يملك الرسالة، فإنه سيواصل استغلاله للسيدة كما لو كانت الرسالة عنده. وبهذا سيدفع بنفسه حتماً إلى الانهيار السياسي».

دوبان وأنا نقوم مقام بروميثيوس، ومقام سحرة، ومقام منقذي سيّدات البلاط الملكي. وأنا، مثل دوبان، أفكّ شفرة النصوص أيضاً(8). فعندما يقوم بزيارة الوزير (د)، فإنه يعرف مسبقاً أين ينظر، وعمَّ يبحث؛ ذلك لأنه قد حلّ القصّ الطويل الذي سمعه من مدير الشرطة عن السرقة، والرسالة، وعملية الإخفاء، وما إلى ذلك. وعلى الشاكلة ذاتها حلّ حادثة شارع مورغ، ومقتل ماري روجيه، من خلال تأويل الروايات التي تقدمها الجرائد. وسأعمل الشيء نفسه مع قصصه، أو أحاول ذلك.

---

(8) Joseph J. Moldenhauer, "Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics Psychology, and Moral Vision,'" *PMLA* 83 (1968), 284-97, 291,

ويشير الكاتب إلى أن دوبان يؤدي دور ناقد أدبي: فهو يحلل النصوص.

دوبان موجود في عالم من النصوص، ولكنه هو نفسه ليس نصاً لكي يُقرأ. ويستطيع أن يرى من خلف النظارات الخضر، ولكنه لا يُرى. والقصة لا تطلعنا على مظهر دوبان. فهو وصديقه موجودان فقط.

فهذه قصة عن عازبين يستمتعان «بترف مُضاعف؛ الاستغراق في التأمل وتدخين الغليون»، في «شقة رقم 33» دامسة. ورقم اثنين هو الأنثى، ورقم ثلاثة هو الذكر كما تقول رمزية قديمة(*) يا للأرقام الفردية odd numbers. وأنا أتذكر «عادةَ [مدير الشرطة] في أن يدعو كل ما يتجاوز إدراكه شيئاً غريباً odd»(**).

وبالمقابل، يتمتع دوبان والراوي بلذات عقلية: «كنت أقلّب في ذهني بعض الموضوعات التي كانت مدار نقاشنا في مستهل تلك الأمسية. وأعني حادثة شارع مورغ، والغموض الذي أحاط بمقتل ماري روجيه». فالقصة، حقيقة، هي حديث بين رجال، وخلاف بين رجلين، ونكوص إلى مستوى الصبيان. يقول دانيال هوفمان Daniel Hoffman: «إن تلك الشخصيات هي حلم صبيّ عن الرجال لأنها تتفاعل على مستوى بُعدٍ واحد فقط، مستوى التفكير العقلي» (بو، ص117). إذ تربطهما علاقة صبيان مثل علاقة هوك وتوم في الجزيرة، فهما يجلسان ويدخنان ويتحدثان عن أمور فكرية، أو مثلي أنا وصديقي الذي كان يقاسمني غرفة السكن أيام الدراسة. والخصم، أيضا، هو عضو في هذه الرفقة. فدوبان يزوره فكرياً من خلال «مسألة عرفتُ جيداً أنها لن تخفق في لفت انتباهه وإثارته».

حقاً إنه بعدٌ واحد فقط، ومع ذلك فيا له من بُعدٍ حيوي بالنسبة لي. وأنا أشارك بو الطموح الذي أفصح عنه كلام دوبان عن الرياضيات، وأشاركه الشعور بأن لتفكيره قوىً لا تنقاد للكائنات الأقل شأناً. فإلى أيّ حدٍّ من الذكاء كنتُ عليه

(*) الرقم 33 يتكون من رقمين، وهذا يشير إلى الأنثى كما تقول رمزية قديمة حسب تعبير هولاند؛ ولكنّ كل رقم من هذين الرقمين هو الرقم 3 الذي يشير إلى الذكر، كما تقول رمزية قديمة حسب تعبير هولاند أيضاً. (المترجمان)

(**) واضح هنا كيف يلعب هولاند، كعادته في هذه المقالة، على معنييْ كلمة Odd. (المترجمان)

عندما كنتُ أقرأ هذه القصة وأنا في الثالثة عشرة من عمري؛ وأنا لم أتجاوز بعدُ سنَّ الغرور ذاك، فكما ترى إنني أختار الكتابة عن قصة كان قد حلّلها مفكران فرنسيان كبيران. وينبغي مخادعتهم كلهم، مخادعة جميع أولئك الآباء أمثال محقق الشرطة، أو الوزير، أو حتى لاكان أو دريدا. وكما يلاحظ الراوي بتمهّل: «أظنك في شجار مع بعض علماء الجبر في باريس». أجل، أنا كذلك. فأنا أواجههما كما يواجه دوبان شخصية الوزير (د) الملغزة من خلال «مناقشة فكرية. في مسألة عرفتُ جيداً إنها لن تخفق في لفت انتباهه وإثارته».

ونحن المؤوّلين شأننا جميعاً شأن الصبيّ الذي كسب لعبة الأعداد «الزوجية والفردية» التي يلعبها في المدرسة (والسر هو مرة أخرى الذكر الفردي، والأنثى الزوجي). والهدف هو إظهار المعلومات الخفية، ونحن نفخر بذكائنا في أن نكون قادرين على تحقيق ذلك الهدف. وربما يكون أشخاص آخرون أقوى، وأكبر قدرة، وأكثر جدارة منّا، ولكننا ماكرون. فنحن نستطيع إظهار السرّ ونشره مثل الأصابع الفردية والزوجية التي تُظهر من وراء ظهر المرء.

وسوف تقوم الألمعية العقلية بحجب جميع تلك الشكوك التي قد يحملها المرء عن نفسه عندما يكون في الثالثة عشرة (أو في الثانية والخمسين). فالمفكر سوف يرى من وراء النظارات الخضر، ولكنه لن يُرى. فالجنون في الخارج، وصرخة في الشارع. أما في الداخل، فهناك العقلاني والبارع، وأتريوس Atreus، وثايستيس Thyestes، تلك الصراعات الرهيبة بين الأجيال التي سوف تُصبُّ في الأوزان السكندرية الرقيقة لكريبيلون Crébillon: أي في أحجية أخرى. ليصبح هذا قصة تدور حول تحويل الجنس، والجريمة، وأكل لحوم البشر، والزنا إلى لعبة فكرية(9). وهي الرسالة المسروقة The pure-loined(*)

---

(9) يتحدث ألان تَيت Allan Tate عن «تفكير بو، الذي يتحرك بمعزلٍ عن الحب، والإرادة الأخلاقية؛ وبذلك فإنها حركةٌ تُفصح عن نفسها كشيء مستقل عن الحالة الإنسانية في البحث عن المعرفة الجوهرية».

"The Angelic Imagination," *The Man of Letters in the Modern World* (New York, 1955), p.115.

(*) مرة أخرى، يقطّع هولاند كلمة purloined إلى pure-loined بحيث يجعل منها =

وهذه القصة إذن هي، حتماً، قصة تدور حول عدم كفاية التفكير المحض لتغطية أشكال العجز الإنساني. (وبالنسبة لي)، فإن العلاقة الرئيسة هي تلك العلاقة التي تجمع بين دوبان وصديقه الراوي narrator، أو القاصّ [الذي يكون على صلة واثقة بالعالم] relator (كما تقصد تَوريتي)(*) فهو لا يعرف قدر ما يعرف دوبان، وهو يعرف أنه لا يعرف، وهذا صحيح تماماً. وهو مطمئن. فهو يثق وموثوق به. إنه يقص relate. والثنائي هولمز وواطسون يكونان على الشاكلة نفسها تقريباً، وكذلك الثنائي نيرو فولف وآركي غوودوِن، أو الثنائي لورد بيتر ومزي وبونتر: هذه الأزواج تمثّل المخبر السري الهادىء وصديقه العطوف. فهما يجسدان نوعين من العلاقات بالعالم: العارِف knower، وذلك الشخص الذي يرتبط بالعالَم كما يرتبط الناس العاديون. فهو يؤدي مهمة. ويثق ويؤمن، من دون رياء غالباً، بالطريقة التقليدية التي يسير عليها واطسون.

وعلى العكس من ذلك، فإن العارف بحاجة إلى أن يرى ما يقوم تحت ركام الأشياء، وما بينها، وما خلفها. فمن وراء النظارات الخضر هو يعرف السرّ الآثم، ولكنه لا يمتلك ذلك التقمّص الذي يشجع مجرمي مايجريت Maigret في أن يكاتبوه حتى بعد أن يودعهم السجن. وهذا النوع من البوليس السري هو شخص عارف فقط، وخصم فقط.

والمعرفة، بالنسبة لي، كما بالنسبة لدوبان، جديرة بالثقة. أما بالنسبة لأمثال واطسون، فإن الثقة هي أساس علاقتهم بالعالم، فهم ليسوا بحاجة لأن يعرفوا كل شيء. أما بالنسبة لأمثال دوبان وهولمز وأمثال هولاند [إشارة إلى نفسه]،

= موحية بالأعضاء التناسلية عبر كلمة loin التي تعني «الأعضاء التناسلية» «المحضة» عبر كلمة pure. (المترجمان)

(*) يستخدم هولاند كلمة "relator" زيادةً على كلمة "narrator"، ونحن نترجمها: «قاص» تمييزاً لها عن كلمة «راوي narrator». ولكن هولاند يريد أن ينقل معنى آخر لهذه الشخصية هو أنها على صلة واثقة وموثوقة بالعالم فضلاً عن كونه يقصّ. وكلمة relator من الكلمة relate بمعنى «يروي أو يقص، وتأتي كذلك بمعنى يرتبط أو يتعلّق». (المترجمان)

فإنهم بحاجة إلى أن يروا ما يقوم بين الأشياء. فنحن بحاجة لأن نعرف حتى ما تحتويه عقول أصدقائنا، هذا فضلا عن المخططات الابتزازية للآباء السياسيين السلطويين، وضعف رجال البوليس. ومن ثم فنحن، في وضعية الاستغراق بالتأمل وتدخين الغليون، نستطيع أن نشعر بالأمان؛ لأننا نعرف.

أنا أحب هذه القصة، كما أحب قصص هولمز، لأنني أستطيع أن أكون كلاً من دوبان الذي أُعجب به، والقاص الذي يحبّ دوبان والذي أَحبَّه دوبان. وأنا أجد شيئاً من الارتياح نفسه في التدريس؛ لأنني أتأرجح بين (تدريسها I t)، وبين تدريس (شخص ما). وبوصفي قارئاً، فأنا المدرس الخيِّر الذي يكون محبوباً من طلابه. وكما هو شأن دوبان، فأنا أعرف وأنت لا تعرف، وسوف أعمل على أن أبيّن لك ما أعرفه، ولا تعرفه أنت، ولكنك ستعرف، حينئذ، وسنكون أصدقاء مرة أخرى، وسيرتبط أحدنا بالآخر بنفس الطرائق التي يرتبط بها القُصاص relate relater (فهو ليس مثل دوبان). وذلك بعد الانتهاء من لعبة الاختباء.

ودوبان هنا هو معلم لصديقه الراوي، ولكنه خصم الوزير (د) المُكتنَف بالأسرار. فرجال العقل يقاتلون بالعقل. وكما يشير دوبان، فإن كلاً من الخصمين هنا شاعر، وبذلك فإن حجر الزاوية في القصة هو نزاع بين شاعرين، نزاع يُحسَم باقتباس بيتين من الشعر. أفلا يرى روبرت غرافيز Robert Graves هنا معركة بين شاعرين قبَليّيْن(*) bards من أجل الاستحواذ على الرسالة السحرية، ومن أجل حماية المعبودة البيضاء؟ أفلا يرى هنا نورثروب فراي نقيضةً(**) flyting؟ إن دونبار Dunbar وكنيدي Kennedy يجانس أحدهما الآخر استهلالياً في جهنم

(*) Bard: شاعر القبيلة عند الكلتيين القدامى، الذي كان ينظِمُ القصائدَ، ويغنيها إشادةً بأبطال القبيلة. وفي الآداب المتأخرة، أُطلق هذا اللقب على شكسبير دون غيره من الشعراء تكريماً لعبقريته في الشعر. (معجم مصطلحات الأدب ـ مجدي وهبة). (المترجمان)

(**) النقيضة: «قصيدةٌ من الشعر ينقض بها الشاعر ما قاله شاعرٌ آخر، مثال ذلك في الأدب العربي نقائض جرير (ت 114هـ)، والفرزدق (ت 114هـ). وكذلك، نقائض دونبار وكنيدي (1508) اللذين سيردُ ذكرهما تواً. (المترجمان)

نفسها، أو حتى في ماضي الزمن المظلم وقاعه السحيق، وبيولف Beowulf ويونفيرث Unferth كريه الفم، وهما ثنائيّ همجيّ، يرتديان جلد الدبّ ويتراشقان السخرية والهزء والحصى عبر وِرْك ثور. فكيف يتسنى لبو ـ يتيك(*) Poe-etic، بصورة أساسية، أن يتقنّع بذلك النزاع البدائي والسحري مع أناقة وانحطاط هذين المفكرين الباريسيين وزخرفة إلماعاتهما الأدبية والفلسفية. إن فنَّ بو مكرٌ، ونوعٌ آخر من أنواع الإخفاء، وتغطية التناقض.

يقول دي. أج. لورنس D. H. Lawrence: «ولكنّ بو عالِمٌ أكثر منه شاعر»(10) يستجيب بو للعالم من خلال هذا النزوع إلى الزخرفة. فهو يعتقد بأن الواقع جوهر صلب يحتجب تحت سطح مزخرف، وعندما يكتب فإنه يبتدع المكر من أجل تهشيم هذا السطح. قلبُ كل شيء ظهراً لبطن مرة أخرى. ويصبح جوهر النقد، والسياسة، والرياضيات، والفلسفة ـ بالنسبة له ـ نوعاً من الكشف، وإظهار الحلّ الصحيح من تحت حجاب النص.

وأنا أشعر أن الاعتقاد الرومانسي لدى بو ـ فمازال هناك شيء أعمق ضمن ذلك الكشف ـ هو إن هناك، في الحقيقة، حلاً ينبغي إيجاده. فهو يؤمن بعمق بوجود نوع من الكينونة في جوهر الأشياء، حتى لو كان نبض قلب مقتول يقبع تحت ألواح الأرضية، أو الحركات الضعيفة الأولى في التابوت الأجوف في قبو بيت آشير(**) فهناك شيء ما، يمكن للمرء أن يتماهى به، شيء، مهما كان رهيباً، أفضل من الغياب. ويقول لورنس عن بو: «عندما تتهشم الذات، ويخفق لغز إدراك الآخرية otherness، فعندئذ يصبح التوق للتماهي مع المحبوب توقاً جارفاً»(11) ويكتنف بو اشتهاء مفرط، شيء ما يتخطى مسألة ضرورة المعرفة:

(*) واضح هنا أن المؤلف يستثمر إسم بو Poe ليشير به إلى البويتيك (الشعرية) Poetic. (المترجمان)

(10) "Edgar Allan Poe," in *Studies in Classic American Literature* (1923; rpt. New York, 1964), p. 65.

(**) هناك قصة لبو بعنوان «سقوط بيت آشير». (المترجمان)

(11) Ibid. , p. 76.

ذلك أن بو ـ بو كما أراه my Poe ـ هو ذلك الطفل الذي يجب أن يعرف، بعقله وحده، الآخر الذي يحمله في فمه، أو قلبه. ويقول لورنس على نحو يقترب من التحليل النفسي بأكثر مما يعرف هو: «إن محاولة معرفة أيّ كائن حيّ هي محاولة لمصِّ الحياة من ذلك الكائن»(12)

ومن خلال هذه الموضوعة ـ أي التضاد بين المعرفة والثقة، بين دوبان وصديقه القاص ـ أستطيع أن أوضح لنفسي هاتين الشخصيتين الوهميتين اللتين تنسلان في رفيقيّ: لاكان ودريدا.

ويشير لاكان إلى تشابهات في عمليتي سرقة الرسالة المشؤومة: الأولى عندما يقوم الوزير بسرقة الرسالة من الملكة، والثانية عندما يقوم دوبان بسرقة الرسالة من الوزير. وهو يجد في هذا النموذج التعاكسي مثالاً على الإكراه المتكرر (أو الأتمتة automatism كما يدعوها هو)، ويجد بذلك مثالاً على «إلحاح» الدال الذي هو نفسه «رمز فقط لغياب ما».

ولذلك، فإن موضوعة لاكان ـ في تحليله لقصة بو وفي كتاباته الأخرى ـ هي الغياب absence. وأنا أفترض أن ذلك هو التحليل النفسي الكامن فيَّ، ولكنني أسمع في ذلك الانهماك ذاته توقاً للحضور .presence ودريدا يدعوه: «الاندفاع إلى الحقيقة» (ص،57). ويلتمس لاكان، كما يفعل دوبان نفسه، فكّ التشفير التأويلي للنص، ولكن التحليل النفسي، بالنسبة لجاك لاكان ـ التحليل النفسي اللاكاني Lacanian psychoanalysis ـ هو الذي يشغل مكان دوبان؛ دوبان ذلك الشرطي السري، والساحر، والناقد، والمحلّل. وكما يُخبرنا ـ وكما يفعل بو نفسه ربما ـ «إن الرسالة المسروقة تشبه جسداً أنثوياً هائلاً»، فالثنائي لاكان/ دوبان هما اللذان سوف يُعرّيان ذلك الجسد، ويستحوذان عليه: وهذه نتيجة بو ـ يتيكية Poe-etic تماماً.

إن النتيجة التي توصل إليها لاكان تنجم ـ كما يشير جاك ديريدا في نقده الشكّي الألمعي، والقاسي، للحلقة الدراسية التي عقدها لاكان عن «الرسالة

(12) Ibid. ,p.70.

المسروقة» ـ عن ضربٍ من ضروب الافتراضات الضمنية. فهو يفترض، مثلا، أن للدال مساراً خاصاً ومقدرًاً؛ وأن رسالةً لا يمكن أن تنقسم على أجزاء، وأن بإمكان المرء أن يتجاهل السرد الشكلي للقصة القائم ضمن بنية سردية، وأن الأنثوية تتحدد بالإخصاء، وهكذا دواليك. فإن كانت موضوعة القصة، بالنسبة لجاك لاكان، هي الاندماج بجسد المعرفة، فإنها بالنسبة لدريدا موضوعةٌ رئيسةٌ أخرى؛ الثقة كما أفهمها من بو (والارتياب كما يراها دريدا). والخطيئة الفكرية العظمى، في عالم التفكيك، هي محاولة اتخاذ موقف ثابت. فأنا أعتقد بأن دريدا يكتب لا من أجل أن يؤمن، بل من أجل أن يرتاب. ومع ذلك، فأنا أشعر أن الغياب، عند لاكان، هو نفسه حضور. فعدم الإيمان هو ذاته الإيمان بعدم الإيمان. وينقل دريدا تحويلاته، وانعطافاته، وتغييراته، للمنظور إلى عقيدة ومنهج، وأن تكون العقيدة والمنهج بالشكل الذي يطبقهما مشايعوه، بصورة آلية، كما فعل النقد الجديد ذات مرة، أو كما هو الحال مع خلط لاكان للدوال. وأظن أن عدم الإيمان هذا هو قناع تستتر به رغبة خائبة في الإيمان. ويتبين ذلك، كما أشعر، في غموض دريدا المميَّز، مثلاً، في عباراته الاستهلالية لنقده الألمعي للحلقة الدراسية التي عقدها لاكان، يقول دريدا: «وعندما يعتقد المرء بأنه وجد التحليل النفسي La psychanalyse، فإن التحليل النفسي هو الذي يجد نفسه trouve بنفسه على سبيل الافتراض». ويقدم دريدا تجريدات ـ في العادة تكون نصوصاً، ولكنه هنا يقدم «التحليل النفسي» ـ كفواعل لأفعال تحتاج إلى فواعل ماديين، أو أحياء: وهنا يقدّم التعبير se trouver. والنتيجة، بالنسبة لي، هي جعل العينيّ والمجرد يتأرجحان بين الحضور والغياب، والفاعلية واللافاعلية، والحيّ وغير الحيّ. على سبيل الافتراض. وباختصار، فأنا أدرك قلب دريدا الخاص به لمطلب بو وجاك لاكان لشخص حيّ وميت.

وماذا عنّي؟ إن العبارة التي تقفز إلى الذهن أولاً هي: أنا أريد أن أموضع نفسي في مكان ما بين هذه القصة ودريدا ولاكان، وحتى عندما أقول هذه الكلمات، فأنا أدرك أنني أُعيد خلق فكرة رئيسة أخرى لـ«الرسالة المسروقة» وهي: تجلية حالات للعقل من خلال مواضع مادية، وتغيرات للعقل من خلال

حركات من مكان إلى آخر، أو ظهراً لبطن كما الكثير من قصص بو في الإخفاء والدفن. وهنا أنا أنتقل من أفكار دوبان ورفيقه الصبيانية إلى صراعٍ فاعلٍ من أجل الاستحواذ على نص (وامرأة)، لأعود ثانية إلى شقة العزّاب الهادئة، والمزدهرة الآن. والآن، فأنا أريد أن أنسحب، بالطريقة ذاتها، من مشادتي الصغيرة مع لاكان ودريدا إلى شؤون نظرية أوسع.

وبمعنى نظريّ، ما الذي كنت أفعله؟ وما نوع هذه القراءة؟ وأنا أدعوها نقداً تعاملياً[13] transactive criticism. وأنا أقصد بذلك نقداً يعمل فيه الناقد بصراحة من خلال تعامله مع النص. وبطبيعة الحال، فإنه ما من ناقد يستطيع أن يفعل شيئاً غير ذلك، وبهذا المعنى فإن النقد كله هو، في الأقل، نقد تعاملي في الواقع. ويُصبح نقداً تعاملياً مشروعاً عندما يعتمد الناقد صراحةً على علاقته بالنص.

وعندما يفعل الناقد ذلك، فإنه يُدرجُ نفسه في ما أعتقد بأنها الديناميات الحقيقية لتعامل القراءة. أجل، فهناك - خلف تداعياتي العرضية والمهملة أيضاً - نموذج للقراءة. ويبدأ هذا النموذج، شأنه شأن دوبان، بالأشياء الواضحة: فالنص هو نفسه، بَيد أن كل فرد يستجيب له بصورة مختلفة. فكيف نستطيع تفسير الاختلافات؟

(13) انظر مقالاتي:

"Hamlet My Greatest Creation," *Journal of the American Academy of Psychoanalysis* 3 (1975), 419-27; "Transactive Criticism: Re-Creation Through Identity," *Criticism* 18 (1976), 334-52; (with Leona F. Sherman). "Gothic Possibilities," *New Literary History* 8 (1977), 279-94; "Transactive Teaching; Cordelia's Death,' *College English* 39 (1977), 276-85;" Literature as Transaction," in *What Is Literature?* , ed. , Paul Hernadi (bloomington, 1978), pp. 206-18.

وهناك أمثلةٌ أخرى:

Murry M. Schwartz, "Critic, Define Thyself," in *Psychoanalysis and the Question of the Text*, ed. Geoffrey Hartman (Baltimore,1978), pp. 1-17; David P. Willbern, "Freud and the Inter-Penetration of Dreams,' *Diacritics* 9, no.1 (1979), 98-110.

يفترض الكثير من المنظرين وجود نوع معين من الاستجابة العادية حسب أصناف الأفراد. فالاستجابة العادية التي يسببها النص ـ عندما يُقرأ بطريقة معينة ـ تُدعى، بصورة متنوعة، الدائرة التأويلية (من طرف النقاد الألمان)؛ أو هي التماسّ للوحدة العضوية (كما يدعوها الشكلانيون، أو «النقاد الجدد»)؛ أو هي ببساطة صياغةٌ لموضوعةٍ مركزيةٍ بحيث تصبح جميع تفصيلات العمل الجزئية التي تدور حولها تفصيلاتٍ وثيقةَ الصلة بها. وعندما نقرأ بتلك الطريقة ننظر إلى جزء لنستبق الكلّ، من ثم نستخدم إحساسنا بالكل لموضعة كل جزء في سياقه.

والآن، لنطرح نقيضاً لذلك النوع من القراءة، نوعاً يطوي المرء فيه النصَّ، بإحكام، على موضوعة مركزية. وعوضاً عن أن نعدَّ النص كياناً ثابتاً، فلنفكرْ فيه بوصفه عمليةً تتضمن نصاً وشخصاً. فلنفتتحِ النصَّ بافتراض مفاده إن الشخص يجلب إليه شيئاً خارجياً. ويمكن أن يكون هذا الشيء معلومةً من التاريخ الأدبي، أو السيرة، أو طقساً قديماً مثل النقائض بين شعراء القبائل البدائيين. ويمكن أن يكون، أيضاً، واقعة شخصية تماماً مثل قراءتي لهذه القصة في كتاب الجيب ذي الرقم 39، أو اكتشافي له في وقت معين من حياتي عندما كان لدي شيء يتعلق بالجانب الجنسي يجب إخفاؤه.

ويبدو لي أنه ليس من الممكن فقط، بل على الأرجح، إننا حينما نقرأ نقوم بضمّ هذه الوقائع التي تقع خارج النص extratextual، أو خارج الأدب extraliterary إلى النص الثابت كما يُفترَض. والآن، فإذا لم نقم بإزالة تلك الترابطات، فما الذي سيحدث إذا قبلنا بتلك الأشياء القائمة خارج النص، وحاولنا فهم مركّب النص والترابط الشخصي؟ وهذا هو ما أحاول إنجازه لك في هذه المقالة. وهذه هي الخطوة الأولى في النقد التعاملي. وهو، أيضاً، السؤال الذي طرحته على لاكان ودريدا. أفليس النقد التعاملي أصلح للديناميات الإنسانية في الاستجابة الأدبية من تلك الانزلاقات اللسانية التي يقول بها لاكان، أو عمليات التفكيك التي يجريها دريدا؟ أليس من الأفضل إجراء نقد أدبي، وعلى نحو أخص نقد تحليلينفسي يتجذر في الفرد والعائلة؟

تُفضي هذه الأسئلة إلى نظريات القراءة. ويفترض أحد النماذج وجود

استجابة اعتيادية للنص، يكون النص نفسه سبباً لها، والاختلافات في استجابات الناس هي أشياء خصوصية لا تختلف إلا بصورة طفيفة إذا حاولنا تفسيرها. ولهذه النظرية، التي أدعوها نظرية (النص الفعّال text-active) مشكلة أساسية. فهي ببساطة لا تتلاءم مع ما نعرفه عن الإدراك الحسي الإنساني: فالإدراك الحسي الإنساني هو فعلٌ بنّاء نفرض من خلاله مخططات، هي نتاج عقولنا، على معطيات حواسنا. فإذا كان من الصحيح إن النصوص تكون في ذاتها سبباً للاستجابات، فسوف تكون القراءة إجراءً شاذاً ومختلفاً تماماً عن أفعالنا الأخرى في تأويل العالم المحيط بنا.

فلنتأمّلْ للحظة ما يسمى عادة بالأوهام البصرية. فالخطوط العمودية المتساوية التي تكون عند نهاياتها رؤوس سهام تظهر أنها غير متساوية. ومنصّة السلم التي تبدو أنها تنقلب [أو تتحرك]. والرسم المتغير، بين أمرين، من وجه جانبي لقارورة إلى وجه جانبي لإنسان.

ولم يعد علماء النفس يفكرون في هذه الأشياء بوصفها «أوهاماً»، لأنها تقوم، بدلاً من ذلك، بتوضيح حقيقة أساسية تتعلق بالإدراك الحسي الإنساني. فنحن نرى بعقولنا أكثر مما نرى بأعيننا. ولاشك في أن خطين عموديين متساويين يمكن أن يجعلاك تعتقد بأنهما غير متساويين. ولاشك في أن صورةً ساكنةً لحركة خطوات، أو لزهرية يمكن أن تقلب إدراكك لها بطريقة، وبطريقة أخرى بعد ذلك. وأنت تحقق ذلك لنفسك. وتوضح مرة أخرى شيئاً كان واضحاً من قبل خلال بضعة عقود من التحليل النفسي وهو: إن الإدراك الحسي فعلٌ بنّاء. فعندما نرى تلك الخطوط العمودية، فإننا نستحضر لها شيئاً ما ندعوه بالمخطط؛ وهو مخططنا في تمييز أشكال مستطيلة من حيث المنظور. فما ندركه هو تفاعل بين الخطوط ـ بل قل النص إن شئت ـ والمخطط. فنحن ننتهي إلى شيء هو أكثر بكثير مما هو قائم «هناك».

ولكي نأخذ ذلك الذي أسميناه الشيء الخارجي بنظر الاعتبار، سنحتاج إلى نظرية في الاستجابة أكثر تطوراً من نظرية النص الفعال. إذ نحتاج إلى نظرية يعمل فيها النص ومتلقيه literent (القارئ، المشاهد، المستمع) معاً لإحداث

الاستجابة؛ وندعوها نظرية التفاعل الثنائي biactive. وفي ذهني الآن، مثلا، نظرية جمالية التلقي[14] Rezeptionsästhetik بوصفها نظريةً في التفاعل الثنائي، أو نظرية أفعال الكلام[15] speech-act، أو نظرية ستانلي فِش في «الأسلوبية العاطفية»[16]، أو نظرية ريفاتير التي جمعت قراءً مُتَخَبين في «قارئ فائق Super-reader»[17]. والنص، في هذه النظريات كافة، يعيِّن حدوداً، ومن ثم يُسقط المتلقي في النص ضمن تلك الحدود. ونستطيع أن نرى هذا النوع من التمييز في تفريق هيرش بين «المعنى» و «الدلالة»[18]، أو في فكرة آيزر عن التحديد

(14) انظر مثلاً: Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket* (Baltimore, 1974), or Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory," *New Literary History* 2 (1970), 7-37. وقد أوجز راين شيجرز Rien T. Segers هذه الحركة في: "Readers, Text and Author: Some Implications of *Rezeptionsästhetik*," *Yearbook of Comparative and General Literature* 24 (1975), 15-23.

(15) Richard Ohmann, "Literature as Act," *Approach to Poetics*, ed. Seymour Chatman (New York, 1973), pp. 81-107.

(16) أوضح ستانلي فش هذا المقترب في مقالته:
"Literature in the Reader: Affective Stylistics," *New Literary History* 2 (1970), 123-62,
إلاّ أن فش أجرى، بعد ذلك، الكثير من التعديل على مقالته هذه. انظر:
"Interpreting 'Interpreting the Variorum,'" *Critical Inquiry* 3 (1976), 191-96,
وقد توصل فش في مقالته الثانية هذه إلى نتيجة مفادها إن جميع المناهج التأويلية هي أعمال تخييلية fictions.

(17) انظر: Michael Riffaterre, "Describing Poetic Structures: Tow Approaches to Baudelaire's *Les Chats*," *Yale French Studies*, nos. 36-37 (1966), 200-242.
وأصبح ريفاتير في عمله اللاحق سيميائياً على نحو أشدّ، وبذلك أصبح، على نحو أشدّ أيضاً، مُنَظِّراً من مُنظِّري نظرية النص الفعال. انظر مثلاً تحليله لقصيدة بليك «الوردة العليلة "The Sick Rose"»، وانظر أيضاً: "The Self-Sufficient Text," *Diacritics* 3, no.3 (1973), 39-45 وفي اجتماع جمعية اللغة الحديثة في 27 كانون الأول (ديسمبر) عام 1976، أكد ريفاتير «أنه... لمن الضروري أن نؤكد كَمْ هي ضعيفة تلك السيطرة ـ وكم هي ضيقة تلك الحدود ـ التي يفرضها النص على ردود أفعال قارئه».

(18) See E. D. Hirsch, Jr. , *The Aims of Interpretation* (Chicago, 1976),chap. 1.

determinacy واللاتحديد indeterminacy. فقد تتكلم رواية ما عن امرأة، ولكننا نحن من يمنحها جبيناً واسعاً، ومِشيةً عدوانية، أو ما شاكل ذلك. وتتضح نظرية التفاعل الثنائي بصورة أكبر في منهج ستانلي فِش في القراءة الذي يدعوه منهج وقف الحركة (الذي اقتبسه بالتأكيد من المشاهدة الواسعة لمباريات كرة القدم في التلفزيون). فنحن نقرأ، أولاً، بيتين من لانسيلوت أندروز ليقوم النص من خلال ذلك بالتأثير علينا، وبعد ذلك نتوقف ونسقط في النص. وبذلك، فإننا نقرأ كلماتٍ كثيرةً. فنحن نسقط، وهكذا إلى أن نحطّ. وتؤشر نظرية التفاعل الثنائي خطوة كبيرة متقدمة على نظرية النص الفعال البسيطة. فهي تعترف بأن المتلقين يجدون في النص أكثر مما هو «موجود». وعلاوة على ذلك، فهي تقرّ بما يتخطى الاستجابة اللسانية المحضة. فالناس يحملون معهم أفكاراً اجتماعية وتاريخية زيادةً على القدرة اللسانية فحسب.

ومع ذلك، فإن أمام نظرية التفاعل الثنائي، كما يبدو لي، صعوبتين. الأولى: إن نظرية التفاعل الثنائي هي في الحقيقة نظريتان؛ نظرية جديدة عن فاعلية القارئ، زائداً نظرية النص الفعال القديمة التي يحقق فيها النص شيئاً ما للقارئ. فنظرية التفاعل الثنائي تقوم على نظرية النص الفعال الزائفة، وبذلك ليس بمقدورها أن تضمن أكثر من نصف الصواب.

وتُقسّم نظرية التفاعل الثنائي الاستجابات، فضلا عن ذلك، على مرحلتين كما في قراءة فش للجمل التي اتبع فيها منهج وقف الحركة. ولكنني عندما أختبرها في مسألة الأوهام البصرية، فإن نظرية المرحلتين لا تكون ملائمة. فأنا لا أرى الخطوط لأول وهلة لأقرر بعد ذلك أنني سوف أؤوّلها كأنها كانت منظورات لمستطيلات، بل أنني أفعل ذلك كله في فعل تعاملي متصل واحد. فأنا لا أرى الخطوط من دون مخطط لرؤيتها مطلقاً.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن النصوص، ببساطة، لا يمكنها أن تكون سبباً للاستجابة، ولا يمكنها حتى أن تحددها بأية طريقة مباشرة مستقلة عن مخططاتنا العقلية، أو الأخلاقية، أو الجمالية في قراءة الأدب. وفي الحقيقة، إذا ما جمعنا، فعلاً، استجابات الناس الحرة للنصوص، فإنها، ببساطة، لا تتكشف عن جوهر

منتظم (من النص) وتنوعات فردية (من الناس). فالاستجابات لا شيء يجمعها عملياً. وأنا أعتقد بأن المرء يجب أن يستنتج أن أي انتظام نحققه في قاعة الدرس لا يأتي من النص، وإنما من مهارتنا الخاصة وسلطتنا كمعلمين؛ أي من مناهج التعليم المتفق عليها (أو التي يتمّ فرضها).

لذلك، فأنا أنتقل من نظرية تفاعل ثنائي إلى نظرية تعامل يقوم فيها المتلقي ببناء الاستجابة، والنص يغيّر، فقط، نتائج ما حمله إليه المتلقي. فالمتلقي يُبدع المعنى والشعور في فعل تعاملي متصل وغير منقسم. والمرء لا يستطيع، في نظريات التفاعل الثنائي، أن يعزل الجزء المتأتي من النص والجزء المتأتي من المتلقي. وفي نموذج تعاملي، فإنني أنهمك في دائرة التغذية الاسترجاعية، التي ما من جزء فيها مستقل عن الأجزاء الأخرى. فالمخططات، والمواضعات، والشفرات التي أوجهها قد تكون أدبية، وتعليمية، وثقافية، أو قد تكون من نتائج الطبقة الاقتصادية التي أنتمي إليها؛ ولكنني أنا الذي يوجهها بوساطة هويتي الفريدة. وأنا الذي يبدأ تلك الدائرة ويغذيها. وأنا الذي يطرح تساؤلات النص حسب تعبيري الشخصي، وأنا الذي يسمع الإجابات ويؤوّلها. وأنا الذي يمزج غلاف الرسالة المسروقة والغلاف البراق لكتاب الجيب الذي يخصني ذي الرقم 39.

وباختصار، تفوقُ النظريةُ التعاملية للاستجابة نظريةَ النص الفعال، أو نظرية التفاعل الثنائي بميزتين. الأولى: إنها تطابق ما يُطلعنا عليه علماء النفس حول الطريقة التي ندرك فيها المعنى في سياقات أخرى إلى جانب السياق الأدبي بصورة فعالة، وبناءة وإبداعية إن شئت. فهي، إذن، لا تقتضي من الأدب أن يكون منحرفاً. والثانية: إن النظرية التعاملية سوف تفسر كلاً من أصالة استجاباتنا وتنوعها، وتفسر تقييدنا لها بوساطة المواضعات. وفي الحقيقة، سوف تفعل المزيد. فنحن نستطيع أن نربط التعاملات الأدبية بالشخصية بموجب مفاهيم تنتمي للتحليل النفسي؛ مثل الهوية، أو الوهم، أو الدفاع. ولكون التجربة الأدبية هي، على نحو دقيق، تجربة شخصية جداً، فإننا نستطيع أن نفهمها من خلال تقنية ما، مثل التداعي الحر الذي بوساطته يعبّر المحللون النفسانيون عن التجربة في

سياقات أخرى. فأنت تستطيع، في نظرية تعاملية عن الاستجابة، أن توصل التنوع الغنيّ للتجربة الأدبية بالتنوع الغنيّ للكائنات الإنسانية نفسها.

فأنت تستطيع ذلك، ولكن هل ستفعله؟ فهل يمكنني أن أجعل من هذه التداعيات الشخصية العالية ـ مثل جِيَلي السحرية، عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري ـ ذات معنى بالنسبة لك؟ فهل نستطيع أن نضيفها للنص بطريقة تُغني فهمنا المشترك للقصة؟ وأنا أعتقد بأننا نستطيع ذلك إذا ما تقدمنا خطوة تتجاوز التداعي الذي قمتُ به في الجزء الأول من هذا التعامل مع «الرسالة المسروقة».

يمكنني أن أقدم لكم مشاعري وتداعياتي، وأدعكم تعانونها خلال قراءة القصة لتتبيّنوا ما إذا كانت تغني تجربتكم. فعلى سبيل المثال، أنا أتذكر هذه القصة في كتاب ورقي الغلاف معين قرأته عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري. ومن الواضح إنك لا تستطيع أن تفعل ما فعلته أنا، ولكن يمكنك أن تأخذ تداعياتي خلال «الرسالة المسروقة» عبر قراءة القصة بوصفها تضاداً بين نصوص محكمة ومحددة مكانياً مثل كتابي الورقيّ الغلاف، أو مثل الرسالة التي انتزعها دوبان مادياً من جهة، وبين النصوص اللامحددة لكل أنواع القصّ المختلفة مثل قصة مدير الشرطة وقصة دوبان وقصة الراوي (التي تتوسع نحو الخارج لتضمّ قصتيْ دوبان الأُخرَيين)، وتتوسع، كما أودُّ أن أقول، لتضمّ حتى الغلاف البرّاق لنسختي التي ناهز عمرها تسعةً وثلاثين عاماً. فهل نستطيع أن نحصل على تجربة أغنى لهذه القصة من خلال التفكير فيها بوصفها نموذجاً لكل القصص ـ المحددة مادياً واللامتناهية تصورياً وعاطفياً ـ المشرعة لمليون تعامل مختلف معها؟

وثمة مثال آخر: إن الكلمة (يسرق purloin) تُلمع إليّ أن أفكر بهذه القصة بوصفها قصةً تدور حول حركةٍ من مكان إلى آخر، ودراسةً في الطريقة التي يغير بها السياقُ النصَّ، والنصُّ يغير السياقَ؛ وبذلك فإن الغلاف المقوّى المفتوح عند الوزير (د)، يصبح مكان إخفاء بسبب ما موجود داخله، في حين أن الأمكنة السرية والمغلّفة جيداً في بيته ليست أماكن إخفاء على الإطلاق. فيصبح المحجوب مكشوفاً، والمكشوف محجوباً؛ وهذه الجملة جعلتني أعزو إلى القصة

تنوعاً من الموضوعات النفسية وهي: الاستبدال، والتحرر من العُقَد، والتحويل، والكبت. فأنا يمكنني أن أستجيب للقصة بوصفها دراسةً بالطريقة التي نستخدم فيها الاستعارات المكانية لحالات الذهن.

ويمكنني، أيضاً، أن أشعر فيها بضخامة التطور الإنساني. ونحن، شأننا شأن الحيل السحرية، نتخلى عن شيء ما، المقوّى المفقود، الحبل المقطوع، لكي نحصل على شيء نفيس جداً: وهو المعرفة التي هي سلطة. فهل يمكننا أن نحصل على ذلك الشعور من خلال القصة؟

إن هذه القصة، بالنسبة لي، هي قصة تدور حول عملية إخفاء، لاسيما عملية إخفاء الأسرار الجنسية، وإلى أي حدّ هي مؤلمة وغالية لتجعل الآخر يعرف نوع السرّ ذاك، وإلى أيّ حدّ هي رخيصة وسهلة لتنشر أنواع الأسرار الأخرى. وأستطيع أن أشعر في هذه القصة بمرح الشرطي السريّ، والساحر، والناقد، والمحلل النفسي في أن يكون قادراً على قلب الغلاف البرّاق ظهراً لبطن، وإلى أيّ حدّ يمكن أن تكون، في الوقت نفسه، مخجلة للشخص الذي يُفتضح سرُّه، مثل ماريو في **ماريو والساحر** Mario and The Magician.

وأشعر بتضاد مشابه بين المعرفة الواثقة والقوية والعقلية المحضة التي يمارسها السحرة مثل دوبان، وعملية القصّ التي يجسدها الراوي. فالذكاء هو حالة العقل العازب التي يجب أن تُقابَل بالأسرار الشخصية والجنسية التي لم يكشف عنها لا دوبان، ولا القصة أبداً. وعند ذلك المستوى العقلي، وحيث مازلت طالباً في الدراسات العليا، يمكنني أن أجد في هذه القصة نقيضة flyting: شاعر يلقي لشاعر آخر أبياتاً من الشعر ليظفر بالرسالة السحرية، والمرأة المثيرة، ووحي الشعر، والمعبودة البيضاء، أو أن يظفر بالأم المظلومة. ويمكنني أن أقرأ سحراً بربرياً بدائياً في معركة الفطنة الأنيقة والفنية بين دوبان والوزير (د)، أو بين لاكان ودريدا (مع تحدي هولاند المنتصر)[19]

(19) بعد أن كتبتُ هذه المقالة دخلَت القائمة فارسةٌ مغامرةٌ وهي بربارا جونسون Barbara Johnson. فهي تحرّض، ببراعة ونجاح، مقالات لاكان ودريدا إحداها ضد =

وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه معرفةً من النوع الألمعي المحض، وتداعياتي توحي بموضوعة عاطفية حميمة: إن القصة تدور حول الاختلاف بين الثقة بالعالَم، والحاجة إلى معرفته، معرفة العالَم بأسره: ما تحته، وما وراءه، وماضيه، وما في داخله؛ وهي موضوعة ليست غريبة عن نقاد الأدب بكل تأكيد. ونحن نحاول، بصورة اعتيادية، أن نُظهرَ ما يدعوه طلابي أحياناً بـ«المعاني الخفية»، على الرغم من أنني اعتدتُ، في الأقل، أن أحتج عليهم «بالأشياء القائمة هناك»، مثل الرسالة الملكية: الأشياء التي يراها أيّ شخص يعرف كيف يبحث عنها.

يحاول الناقد التعاملي أن يأتي إلى الميدان النقدي بنوع آخر من الوضوح. فهو يريد أن يستخدم الحقيقة الواضحة التي يقرأها كل واحد منا بصورة مختلفة. ويحاول النقاد المحافظون، أحياناً، إخفاء أو التخلّص من تلك الحقيقة المربكة من خلال التذرّع بالاختلافات في الاستجابة كمناسبة لإقصاء الاختلاف. وأنا أقترح حركةً في الاتجاه المقابل. فعوضاً عن إنقاص القراءات من أجل تضييقها، أو إخفاء بعض منها، كما يفعل لاكان ودريدا، لنقمْ باستخدام الاختلافات الإنسانية لنضيف استجابة إلى أخرى، ولنضاعف الإمكانيات، ولنُثري التجربة بأسرها[20] وبتلك الطريقة، يمكننا استعادة الرسالة التي سرقتها قراءات فكرية

= الأخرى. ومع ذلك، فإن إطار مرجعيتها النظري بخلاف مشاداتي التعاملية والتحليلنفسية - هو، على نحو دقيق وإلى مدى واسع، كتابات لاكان ودريدا. وهذا، بطبيعة الحال، لا يجعل من منهجها ذا طابع تعاملي أقل:

"The Frame of Referfnce: Poe, Lacan, Derrida," *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman, *Yale French Studies*, nos. 55-56 (1977), 457-505; *Psychoanalysis and the Question of the Text*, ed. Hartman, pp.149-71.

(20) إنّ هذا المنهج الجديد في القراءة (الذي يفتح القصيدة نحو الخارج لتضمّ العناصر القائمة خارج النص) تمّ توضيحه، بتفصيل أوسع وأمثلة أكثر، في مقالتي:

"Poem Opening: An Invitation to Transactive Criticism," *College English* 40 (1978), 2-16.

مجردة: مثل قراءَتَيْ لاكان ودريدا. ونستطيع إرجاع القصص إلى أصحابها الحقيقيين - الذين هم أنت وأنا، أنت وأنا بكل ما لهذه الكلمات من معنى، وذواتنا العاطفية والعقلية كذلك - من خلال استعادة [أو إعادة تغطية recovering] القراءة بوصفها تعاملاً شخصياً.

= وهذه المقالة تستخدم نقد الآخرين، حتى النقد الذي أرفضه، ويظهر ذلك في مقالتي:
"How Do Dr. Johnson's Remarks on Cordelia's Death Add to My Own Response?" in *Psychoanalysis of the Text*, ed. Geoffrey Hartman (Baltimore, 1978). pp.18-44.

نظرية في قراءة الرواية الجديدة وتطبيقها: رواية روب غرييه: طوبولوجيا مدينة وهمية

فيكي مستاكو

إن الناقد المعنيّ بكيفية قراءتنا للرواية الجديدة قد يكون شديد الحساسية بإزاء مصطلحات مثل: المواضعة convention، و التطبيع naturalization، والقدرة الأدبية literary competence. فالمواضعات، لكونها ذات طابع مؤسساتي، تستند إلى أساسٍ تُشتَمُّ منه، بشكلٍ منفِّر، رائحة «الأيديولوجيا المهيمنة»، التي غالباً ما انتقدها ريكاردو ومشايعوه بقسوة. ويتضمّن مصطلح التطبيع بناء «الدوائر التواصلية communicative circuits»[1] التي يمكن أن نجد فيها مكاناً مناسباً لنصٍّ أدبيٍّ ما، والرواية الجديدة ترفض رسمياً فكرة أن يكون الأدب تواصلاً[2]. وعلى الرغم من أن مُتناصّ القارئ reader's intertext، استُحضِرَ كعامل مهم في عملية تكوّن نص

(1) Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca, 1975), p.134.

(2) انظر التلخيص الذي قدمه Françoise Van Rossum-Guyon عن محاضر جلسات Cerisy في العام 1971 في كتاب: *Nouveau roman: Hier, aujourd'hui*, vol. 1 (Paris, 1972), p.405. وسوف أختصر عنوان هذا الكتاب من الآن فصاعداً بالحروف *NRHA*.

معين[3]، فإن نموذج القدرة الأدبية قد تمّت معارضته بنموذج الأداء الذي يخضع، على نحو أخفّ، للتقييدات التي تفرضها الممارسات المؤسساتية المتضمّنة في مفهوم القدرة[4].

إن القدرة الأدبية، ومواضعات القراءة تكون، حتى في الرواية الجديدة، ذات أثرٍ فعال؛ وهذا أمرٌ واضحٌ جداً مع ذلك. ولقد بيّن جوناثان كلر وهيث Heath كيف يمكن للآخرية المتطرفة التي تتمتع بها الرواية الجديدة أن تُختزَل من خلال قراءتها كتوضيحات، وتشريعات لممارسة الكتابة[5] وحتى هذا الرأي يمحضه ريكاردو موافقته. والقول إن مقترباتٍ معينةً ـ تقارب تلك الأعمال ـ قد أصبحت ذات طابع مؤسساتي، إنما هو أمرٌ قد وجد صداه المماثل، واللافت للنظر الذي يميِّز ـ رغم الاختلافات الظاهرية ـ الكتاب الضخم الذي حرّره جان ريكاردو عن روب غرييه في العام 1975. وقبل صدور هذا الكتاب بأربع سنوات، أشار روب غرييه، بغرور، إلى حجم المَبيعات التي تُظهر نجاح الرواية الجديدة في اكتساب جمهور خاص بها يضمُّ قطاعاتٍ واسعةً، فضلاً عن المعنيين بالأدب[6] ومن الواضح، أن ذلك الجمهور قد طوّر توقعاته من خلال ممارسته القراءة، تلك التوقعات التي رفعها تماسكها إلى منزلة مواضعات. ونحن يحقّ لنا، بعد مرور ربع قرن تقريباً على الرواية الجديدة، إثارة تساؤلاتنا عن ماهية المواضعات «الجديدة» التي تفترضها الرواية الجديدة قبلاً كبديل عن تلك المواضعات التي حاولت تنحيتها نظرياً وتداولياً، وأن نتساءل عن المدى الذي تؤثر فيه تلك المواضعات على النظريات القائمة كتلك التي تُعنى بالقراء المثاليين

(3) Claudette Oriol-Boyer "*Dans le labyrinthe* et le discours social: Proposition pour une lecture," in Jean Ricardou, ed., *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy,* vol. 2 (Paris, 1976), 383-84 and discussion, 405.

(4) François Jost, "Les Téléstructures dans l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet," in *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy,* 2:238.

(5) Culler, *Structuralist Poetics,* pp. 151-52; Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing* (Philadelphia, 1972).

(6) *NRHA,* 1; 143-44.

(كما هي عند كلر)، والقراء الضمنيين (كما هي عند بوث وآيزر)، وكذلك تلك النظريات المتبادلة التي تدور حول المروي عليه (كما هي عند برنس وجينيت).

وسأقدم رواية **طوبولوجيا مدينة وهمية**[7] Topologie d'une cité fantome، من دون تجاهل خصوصيتها، كنموذج يعزّز سلسلة من المواضعات التي، رغم أنها تميّز روب غرييه، تكون فاعلةً أيضاً في الرواية اللاتمثيلية antirepresentational للروائيين الجدد. إن تطبيق قراءة هذه الرواية تُطرَح، هنا، كإطار لإعادة تقييم نظرية القارئ الراهنة.

وربما يمكن تسليط الضوء على المواضعات الفعالة في هذه الرواية من خلال الرجوع إلى الطوبولوجيا الرياضية mathematical topology. فالطوبولوجيا هي، في الحقيقة، استعارة متواترة في المناقشات النظرية المتعلقة بـ«إنتاج» كلٌ من قارئ النصوص المعاصرة وكاتبها، وبالتأكيد يقتبس روب غرييه هذا المصطلح، بقدرٍ كبيرٍ من الوعي، عنواناً لروايته، وينظّم فضاء الرواية على وفق ذلك[8] ويستخدم مُراجعُه النقديُّ الأكثر وضوحاً بروس موريسيه[9] Bruce Morrissette الطوبولوجيا ليوضح، من خلال التناظر، العلاقات والتشكيلات

---

(7) سأشير إلى أرقام صفحات هذه الرواية في المتن، والاقتباسات جميعها من ترجمتي. Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme* (Paris, 1976).

(8) الطوبولوجيا هي فرع من الهندسة يدرس الخصائص الكيفية، والمواقع النسبية، للكيانات الهندسية بمعزلٍ عن شكلها وحجمها. فالخصائص الطوبولوجية هي، إذن، تلك التي تبقى هي نفسها من دون تغيير رغم التشويه، والتوسيع، والالتواء. والطوبولوجيا، التي تُعنى أساساً بالاتصال والاستمرارية، لا تدرس الاستمرارية المكانية فقط، تلك الاستمرارية التي نجربها في حياتنا اليومية (مثل أشرطة موبيوس)، بل إنها تدرس أنماطاً أخرى من الاستمرارية المستحيلة من الناحية الفيزيائية (مثل قارورة كلاين: سطح ذو جانب واحد يمر من خلال نفسه من دون أن يثقب ثقباً). [انظر فيما بعد شرحاً تفصيلياً لمفهوميْ: أشرطة موبيوس، وقارورة كلاين. (المترجمان)]. إن الطوبولوجيا تشغل نفسها كثيراً بمنطق نتائجها ضمن مدى قواعدها وحدودها التي تثبتها هي أكثر مما تشغل نفسها بـ«صدق» نتائجها، أو قابليتها على التطبيق في العالم.

(9) "Robbe-Grillet N0 1, 2 X," in *NRHA*, 2: 119-33; "Topology and the French *Nouveau Roman*," *Boundary* 2, vol. 1 (1972), 45-57.

البنيوية ـ لاسيما في روايات روب غرييه المتأخرة ـ التي تتضمن صيغاً معقدةً للمضمون خللَ تضاعفٍ داخليّ. وفي حين أن تلك العلاقات البنيوية تؤثر، بالتأكيد، على طريقة، أو طرائق، القارئ خلال النص، فإننا نجد الطوبولوجيا ـ في كتابات الآخرين التي لا تُعنى بروب غرييه مباشرةً ـ مرتبطةً بعمليات القراءة على نحو مباشر جداً.

وبوثبةٍ نظريةٍ ـ تدلّ ضمناً على الصعوبات التي يواجهها المرء في محاولته موضعة القارئ وتحديد مواضعات القراءة في الروايات مثل رواية **طوبولوجيا** ينتقل رولان بارت، في بحر أربع سنوات، من موقفٍ يُعنى باندراج القارئ في النص، مفاده: (إن تحليل «التواصل السردي» يستلزم «وصف الشفرة التي من خلالها يُدَلّ على الراوي والقارئ طوال السرد نفسه»)[10]، إلى موقفٍ لا تدلّ القراءة طبقاً له على التواصل السردي بحد ذاته، ولا على شفرات القصّ، وهو موقف مفاده: «إن القراءة. ليست إيماءةً طفيلية، أو استجابةً تكميليةً لشكلٍ معينٍ من الكتابة نزيّنه بهيبة الإبداع والأسبقية. إنها عمل ومنهجُ هذا العمل هو منهجٌ طوبولوجي: فأنا لستُ مخفياً في النص، إنما أنا غير قابل للتموضع فقط. ومهمتي هي أن أحرك، وأرحّل الأنظمة التي لا تتوقف إمكانياتها عند النصّ، ولا عندي أنا «نفسي»[11] وتشدد جوليا كريستيفا ـ على نحو شبيه بذلك ـ على دينامية الإنتاج، وتبرِّز في ذلك السياق فائدة النموذج الطوبولوجي في معالجة ما

(10) "Introduction à l'analyse structural des récits," in Barthes et al., *Poétique du récit* (Paris, 1977), p. 38.

وهذه المقالة نُشرت في الأصل في مجلة *Communications*، العدد 8، سنة 1966.

(11) Roland Barthes, *S / Z* (Paris, 1970), p. 17.

يلاحظ كلر أن «غياب أيّ شفرة تتعلق بالقصّ (قدرة القارئ على جمع المفردات التي تساعد على تمييز راوٍ ما، ووضع النصّ في دائرة تواصلية) هو نقص رئيس في تحليل بارت» (ص،203). وفي الحقيقة، إن هذا النقص هو، رغم ذلك، نتيجة منطقية لتشديد بارت على الإنتاج، والحركة، والطوبولوجيا، وعلى القراءة بوصفها «انزلاقاً كنائياً» (S / Z, p.99)، كما يوحي هذا النقص بالسبب الذي يجعل من النصوص التي تحمل التشديد نفسه والذي يعالج تماهي القارئ وفعاليته، نصوصاً إشكالية في أحسن الأحوال.

لا يمكن تمثيله في كل من العلم والأدب[12]. وهناك منظور يشايع دريدا بصورة واسعة يرى إلى الطوبولوجيا وسيلةً لحجب الاستعارة الأصيلة، أما دريدا نفسه فهو يراها صفةً مميزةً متمخضّةً عن افتقار الدال لوحدةٍ وغايةٍ أساسيتين[13]. والسطوح الطوبولوجية، بالنسبة لجيل دولوز، هي موضع المعنى، هي المكان الذي تظهر فيه تفرّدات هائمة سابقة على الفردية كحوادث طوبولوجية غير قابلة على التوجيه، وهو المكان الذي تصبح فيه سلسلتان من العلامات متصاديتين تبادلياً، ولكن بصورة غير متسقة[14] فليس مدهشاً أن يصبح تحليل القراءة ـ في هذا الاتجاه النظري ـ مهمةً مراوغة. فالقارئ يفقد ملامحه الصميمة التي تعدّ شرطاً أساسياً للتعرّف عليه من خلال الأدوات الدقيقة التي زوّدنا بها نقادٌ أمثال بوث، وكلر، وآيزر، وفش، وبرنس، وجينيت، وتودوروف، وآخرون. وهذه الملامح هي الهوية، والقدرة على أن يكون مُمثَّلاً. فالقراءة ـ أي حركة القارئ خلال النص ـ تميل إلى فقدان الاتجاه والتحديد؛ لأن النص نفسه قد تمّ تجريده من الأصل والغاية. وإذا ما فقد المؤلفون والقراء، لأسبابٍ أيديولوجية حاسمة، سلطتهم على النص، فإن الناقد، أيضاً، يبدو أنه يُختزَل إلى استعاراتٍ لاسلطوية بأقل مما يُختزَل إلى استعارات سلطوية. وما ينتج عن ذلك محاولة لعبور مرحلة نقدية خطرة بغية الاهتمام بمفهوم الطوبولوجيا الاستعاري في أثناء شروع تلك المحاولة بصوغ المواضعات لنوعٍ «جديدٍ» من القراءة.

الفضاء الطوبولوجي

يُعادَلُ نصّ **طوبولوجيا مدينة وهمية**، من بدايته، بفضاءٍ طوبولوجي[15]

---

(12) Julia Kristeva, *Séméiotikè* (Paris, 1969), pp.39-40.

إنّ غير القابل للتمثيل موجود في حالة توتر مع القابل للتمثيل، ولكنه يَندُّ عن أن يوضع في شكل معين من طرف نماذج التمثيل.

(13) Joseph Duhmal, *NRHA*, 2: 153-54; Jacques Derrida, "The Purveyor of Truth," *Yale French Studies*, no. 52 (1975), 65-66.

(14) Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris, 1969), pp.124-27.

(15) في الحقيقة، تنتظم الرواية خمسة «فضاءات»، أربعةٌ منها تتفرع إلى مقاطع تقترب =

يتحرك فيه الراوي، والمؤلف الضمني implied author (الذي يسمّى في فرنسا الآن scriptor، ليعكس سلطته الضعيفة)، والقارئ بحرية تقريباً، ولا تقيِّد حركتهم القوانين التي توجه الفضاء الحقيقي ونظيره الروائي التقليدي. يبدأ النص، إذن، رغم نَسبه النوعي، بانتهاك عقدٍ قديم العهد يقول إن روايةً ما سوف تنتج عالماً يطابق النماذج المألوفة من المعقولية (Culler, Structuralist Poetics, pp. 189-90). والطوبولوجيا تتيح لروب غرييه أن ينفِّذ مقاصده «اللعبية Ludic»[16]، وأن يستحدث فضاءً تتفكك جوانبه المرجعية بموجب تشويه لامرجعي طبقاً لقواعد اعتباطية. إن تفاعل نزعة اللعب[*] Ludism، والاستعارة المكانية ـ ذلك التفاعل الذي يتحكم بتوسّع النص ـ قد أوحى به الراوي الاستهلالي: إن دم العذراء الأولى في سلسلة العذراوات المغتصبات يتخذ شكل بركة على مخطط رقعة الشطرنج القديمة ـ ذات اللونين الأبيض والأسود ـ الذي يطلي أرضيةً رخامية (ص13). والجريمة ـ نتيجة للاواقعيتها بسبب حالتها اللعبية المميزة ـ تنفصل عن الواقع إلى أبعد حد عندما تصبح «السِّكينةُ المميتة ذات النصل

= إلى حد بعيد من شكل الفصول. وهذه الفضاءات تؤطِّر بدايةً بـ«مستهل Incipit»، وتنتهي بـ"Coda" [والكلمة coda مأخوذة من كلمة لاتينية معناها الذنب والذيل tail، وتشير هذه اللفظة إلى فقرة كبيرة مستقلة في نهاية عمل أدبيّ أو موسيقيّ، وهي مصمَّمة لإيصال العمل إلى خاتمة موفَّقة لتقوم مقام ملخَّصٍ للموضوعات أو الموتيفات السابقة]. (المترجمان)

(16) يمكن أن تُعرّف «نزعة اللعب» بأنها لعبة تدليل signification حرة كتفاعل حرّ وثرّ من الأشكال والدوال والمدلولات من دون اعتبار لمعنى أصلي أو نهائي. وفي الأدب، تدلّ نزعة اللعب على اللعب النصي: فالنص يُنظر إليه لعبةً تمنح المؤلف والقارئ إمكانية إنتاج معانٍ وعلاقاتٍ لانهائية.

(*) نزعة اللعب Ludism: يشرحها الدكتور محمد عناني في «معجم المصطلحات الأدبية الحديثة» كالآتي: «الكلمة مشتقة من جذرٍ لاتيني بمعنى يلعب، وهي، والصفة منها Ludic، تُستخدمان في الإنجليزية كمترادفين لـ«يلعب play»، و«لعوب playful»، خصوصاً في النقد التفكيكي، والمعنى الأساسي الذي يضمّ المعاني الثلاثة (اللعب، والتمثيل، والحركة) هو حرية رؤية واستخلاص المعاني من النص إما جدّاً أو هزلاً، وإما حقيقةً أو تمثيلاً، وحرية حركة الذهن مع النص طالما استبعدنا فكرة الإحالة على مركز عقلي logos خارجه». (المترجمان)

العريض» (ص11) أداةً في عملية نقشٍ نصّيّ لفضاء تخييليّ آخر متجانس طوبولوجياً: «أكتب الآن ـ عبر الحفر في صخرة الشست schist بحافة السِّكينة ذات النصل العريض ـ كلمة بناء CONSTRUCTION، وهي لوحة خادعة بصرياً، هي بناءٌ خيالي أسمّي من خلاله أطلالَ ألوهيةٍ مستقبلية». إن عملية التسمية هذه تركز الانتباه على التحوّل الحرفي لمجموعةٍ ثابتةٍ من المولّدات، وتحمل القارئ إلى الأمام من بناء واقعي إلى بناء واقعي، وكل واحد منها يلغي سلفه، في حين يُدمَّر البُعد الزماني على وجه مشابه. وبذلك، يقيم «المستهل Incipit» توتراً بين الجوانب الحرفية والمرجعية للنصّ، ويفرض بنىً متحركةً، ويؤسس مواضعاتِ القراءة الخاصة بالرواية.

وعندما يُعاد تشكيل المستطيلات في دوائر وأشكال إهليليجية متشابهة الشكل طوبولوجياً، وعندما تُستبدلُ المجموعات الخمس بالمجموعات الثلاث [من أشكال النساء المصوَّرة]، تصبح حالة إمكانية قراءة نصّ روب غرييه واضحةً: هناك توتر ناجم عن التقابلات، وعن «التناقضات غير القابلة للتسوية بين العناصر الروائية، وهناك شكلٌ للكتابة لم يكن معدّاً لغرض روائي»، وهناك «ثغرة بين الرواية ذاتها، والقصّ الذي يُجرى عليها»(17) وهكذا، فعلى الرغم من أن استبدال الأشكال الزاويّة [نسبة إلى شكل الزاوية] بالأشكال المنحنية يُعلَن عنه واقعياً في الفصل المعنون بـ"generative cell"(*) (ص24)، عندما «يتذكر» الراوي فجأة أن الكراسي الخشبية هي كراسي حديقة كلاسيكية فعلاً مصنوعة من الحديد وغنيّةٌ

(17) Vicki Mistacco, "Interview with Alain Robbe-Grillet," *Diacritics* 6, no.3 (1976), 35, 36.

وسأشير إلى هذا لاحقاً بكلمة "Interview"

(*) In the generative cell: هذا هو عنوان القسم الأول من الفضاء الأول من الرواية. ولقد اطّلعنا على هذه الرواية بنسختها الإنجليزية [ترجمة جيْ. أيْ. أندروود، صدرت عن دار جون كالدر، لندن، 1978، وقد نُشرت بنسختها الفرنسية الأصلية في العام 1976]. وهذا العنوان generative cell يشير به غرييه إلى لوحة محفورة على أحد جدران معبد رومانيّ قديم. وروب غرييه، أو الراوي، أشار، على امتداد الرواية، إلى أن هذه الـgenerative cell هي زنزانة أو سجن، وإن أشكال النساء المصوَّرة عليها إنما هنَّ سجينات، =

بالمنحنيات والخطوط المتعرجة واللوالب، فإن الوظيفة اللاسردية للكتابة هي التي تُحدثُ الاستحالات المتحدة للمجموعات الخمس إلى مجموعات ثلاث، وللزوايا إلى منحنيات عندما تُصوِّر الـ"generative cell" على أرضية اللوحة:

> يتألف المشهد الحيّ من فتاتين عاريتين، تماماً، تؤديان دور موضوع لمصوِّرةٍ فوتوغرافية شابة تضع أمامهما جهازاً كبيراً من النوع القديم: وهو صندوق أسود كبير boîte noire ovoïde الشكل، مزوّد بعينٍ دائريةٍ وبغشائها البصري، ومزوّد بمصراعٍ كمّثري poire الشكل ينبعث منه ضوء متوهج، ويستند هذا الصندوق إلى مسندٍ خشبي صقيل bois تحمله ثلاث trois قوائم مرنة يمكن مدّها. والفنانة [أي المصوّرة] ـ التي ترتدي بدلةً كتانيةً رجاليةً بيضاء اللون وأنيقة ـ تنحني إلى الأمام لترى apercevoir في المنظار الصورة الفاتنة لفتاتين تستحمّان رتّبَتهما بدقة؛ وهما فتاتان مراهقتان تقف إحداهما قريبةً من الأخرى، الطويلة منهما تسكب على كتف زميلتها محتويات إبريقٍ من الماء كبير الحجم يشبه تلك الأباريق التي كانت تستخدم في الماضي autrefois لأغراض الحمام toilette، وهناك طست ماء عند أقدامهما على الأرضية فضلاً عن إناء الصابون الذي تكتنفه المنحنيات الزلقة وإلى الخلف، وعلى جهة اليمين droite، ثمة مرآةٌ miroir كبيرةٌ بيضويةُ الشكل تعكس renvoie لمُشغِّل الكاميرا صورةً جميلةً لسبّاحة عبلة الأرداف.(ص 64 ـ 65)

نلاحظ، بوضوح، على مستوى الدال، وفرةً صوتيةً وكتابيةً للصوت (O) يُدعِّم الأشكال المدوّرة ذات الوجود الطاغي بوصفها مدلولات. إلاّ أن تقاطع الصوت (oi) في الكلمتين "trois"، و"ovoïde" هو الذي يفسر ـ عند هذه النقطة من الرواية ـ الوفرةَ المتزامنةَ للمجموعات الثلاثية(18)، والمنحنيات، وسيولة

= وهذا الفصل مكرّس لوصف تفصيليّ ودقيق لما يبدو أنه زنزانة. ولكنه في مستهلّ الرواية يتساءل: هل حقّاً إنها زنزانة؟ وإجابته توحي بخلاف ذلك، انظر ص10 من الترجمة الإنجليزية. وفي المستهلّ نفسه يشير إلى أنها إصلاحية، انظر ص11. (المترجمان)

(18) إن المثلثات والمجموعات الثلاث للنسوة في الـ generative cell تقدم استعداداً بعيد المدى للتغيّر إلى الثلاثة. ولكن، ما أن تأتلف حضورات الصوت (oi) بهذه الطريقة، فإنه ليست فقط المنحنيات، والدوائر، وأشكال القطع الناقص تكون مهيمنة، بل إن المجموعات الثلاثية تُصبح مفرطة. انظر على وجه الخصوص: .pp. 65, 68, 69, 71, 71-72, 73

المولّدات السابقة. إن التبديلات الحرفية تحلّ محل المنطق المرجعي. وعندما تتقدم الرواية نحو النهاية، وسيولة المولّدات الهندسية كلها تكون قد بدأت، فإن كلاً من الأشكال المنحنية والزاويّة تكون قد تآكلت لأسباب لامرجعية مشابهة. وخلال إجراءاتٍ كهذه، فإن القالب الحكائي ـ تنويعات على موضوعة العذراء المُغتصبة ـ يتم الاحتفاظ به، ويتمّ نزع أرضنته deterritorialized، أو تحييده في وقت واحد(19)

إن الثقوب النصية والمرجعية التي تؤشر علامات التنقيط في الرواية في كل صفحة، تُسهّل العمليات الطوبولوجية، وبذلك فإنها تعزّز المكانة الغامضة للمضمون الحكائي. وفي الحقيقة، فإن السرد التام الذي يعيدنا، نمطياً، إلى الفجوة «الرواق الفارغ اللامتناهي، الواضح، والنظيف بشكل ثابت» (ص201) يمكن أن يقال إنه انبثق حرفياً ومجازياً من ثقبٍ ما، وتُركت جملته الاستهلالية غير مكتملة، ومتبوعة بنقاط ارتياب، ومتبوعة بعد ذلك بسلسلة من النفي التي سوف يحققها النص بطبيعة الحال:

قبل أن أستغرق في النوم، المدينة مرة أخرى

ولكن، ما من شيء باقٍ؛ لا صراخ، ولا تأفف، ولا ضجة بعيدة

إن الثقب ـ بوصفه أصلاً ساخراً للمدينة الوهمية ـ يشدّد على الوظيفة اللامحاكاتية للرواية. ولا يُقدَّمُ النص بوساطة عالمٍ موجودٍ قبلاً، ولا بمعانٍ مقدّرة، بل يُقدَّم بوصفه منطقةً للعبةِ بناءٍ اعتباطية. فالفضاءات الفارغة، والغياب، والثقوب المجوَّفة، والمناظر الطبيعية اللامتمايزة، تكون استحواذيةً كما التشكيلات المتحركة للمضمون التوليدي التي تنشأ عنها مراراً. وبسخرية مشابهة، فإن «الغائب، والمُتخيّل، وإلهة الضرورة» (ص44) والأداء المحاكاتي الساخر

---

(19) من أجل الاطلاع على تحليل نزع الأرضنة في كتاب *Project pour une révolution à New York*، انظر: Sylvère Lotringer, "Le Texte en fuite," in Ricardou, ed., *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy*, vol. 1 (Paris, 1976), 223-30. وناقش ريناتو باريللي Renato Barilli مفهوم التحييد في: "Neutralisation et différence," ibid., pp. 391-407.

[الباروديا] لمؤلفٍ عليم وقدير، تسيطر على نقش الموضوعات التوليدي. وهذا النوع من الخلق من الفَراغ مُصمَّمٌ، بالضبط، ليقوّض المفاهيم المرجعية عن الأصل والغاية، ومُصمم لتفنيد أيّ منظور مفروض على النص السردي ـ سواءٌ أكان منظور المؤلف، أم منظور الراوي حسب ـ قد يسعى القارئ إلى بنائه. فالراوي هو أيضاً «قد سقط في الثقب، وهو يعاود الظهور في رواية **الطوبولوجيا** على الجانب الآخر. ويتبدى للعيان في فضاءٍ آخر، ولكن يكون غفلاً من أيّ ملمحٍ شخصي» ("Interview", p.37). والنص، إذ يزعزع جميع أشكال التمثيل، يثير سلسلةً من التحويرات glissements الطوبولوجية، ويثير هويةً متغيّرةً للراوي، وبالنتيجة للمروي عليه، وانزلاقاً مستمراً من فضاء نصي إلى فضاء نصي آخر.

إن الفضاء في هذه الرواية ـ شأنه شأن شريط موبيوس(*) Möbius Stripe، وقارورة كلاين(**) Klein bottle ـ غير قابل للتوجيه. وبترميز لعب العلامات الحرّ يمكن لعناصر فضاءٍ معين أن تندفع في فضاءٍ آخر بوساطة ثقبٍ في الفضاء

(*) شريط موبيوس Möbius stripe: سطح منبسط أحادي الجانب يتكوّن بتدوير شريط قماش مستطيل بزاوية 180 وتوصيل الطرفين إنّ أقصر طريق دائري مغلق حول شريط موبيوس هو (21)، حيث (1) طول الشريط غير الموصول الأصلي، وبذلك إذا لُوِّن السطح، بدايةً من نقطة اختيارية واستمر حتى نعود إلى نقطة البداية، وإذا قطعت الورقة بعد ذلك، فإننا نكتشف أن الشريط ملوّن من جانبيه (انظر شكل الشريط في أدناه). وموبيوس (1790 ـ 1868) هو عالم إحصاء، ونظرية أعداد وطوبولوجيا هندسي. (المترجمان)

(**) قارورة كلاين Klein bottle: سطح مغلق له جانب واحد فقط، وليس له داخل (مجموعة داخلية)، وإذا قُطع عند منتصفه الطولي، فينتج شريطين لموبيوس. ولا يمكن أن ينشأ في فضاء ثلاثي الأبعاد، ولكن يمكن تكوين نموذج بإدخال الطرف الأضيق لأنبوب مخرطم في الطرف الأوسع، ثم إلصاق الطرفين معاً (انظر شكل القارورة في أدناه). وكلاين (1849 ـ 1925) هو عالم رياضيات ألماني. (المترجمان)

المُمثّل[20]: نافذة، باب، صدعٌ في الجدار، ثقب المفتاح، أو كالجدار الرابع الغائب لأرضية مسرح. وثمة صرخة في الخارج تُسمعُ في ال generative cell لتتيح بذلك لتحوّلٍ ما خلال النافذة إلى المنظر الطبيعي الخارجي حيث تتأمل - بعد صفحات قليلة - خمسُ سائحاتِ النافذةَ نفسَها «التي بدا أن الصرخة المرعبة تأتي منها في اللحظة السابقة» (ص، 31). ومن المستحيل أن نميّز هنا - كما في قوارير كلاين - ما يقع خارج فضاء معين مما في داخله، ومن ثم من المستحيل تنظيم النص بوصفه تمثيلاً متسقاً للواقع.

وبدلاً من ذلك - وفي فصلٍ معنون "Landscape With Cry"، يذكّر بالوفرة المبكرة للصرخات اللاموّجهة - فإن قراءةً تتأسس على فكرةٍ مفادها إن أيّ نقطة في الفضاء، بمعنى أية متوالية أو أيّ عنصر في متوالية، قد تنظّم ترابطات لا تحصى، إنما هي قراءةٌ تعززها ثلاثة تطورات تطرأ على الكلمة شبكة réseau، وثاني هذه التطورات يكوّن دلالات لامتناهية mise en abyme، فعلياً، لفاعلية كلٌ من الكاتب والقارئ في النص:

> أسوارٌ من الفولاذ الصقيل تشكل شبكةً محكمةً من الخطوط الباهتة اللون تمتدّ من الشرق إلى الغرب، وتفصل بين خطٍّ وآخر مسافاتٌ متنوعةٌ، وتتلاصق في أمكنة، وتتباعد فيما بعد بعض الشيء، لتنتهي جميعاً وأحدها يتصل بالآخر هنا وهناك من خلال لعبة معقدة من مفاتيح الوصل والفصل. (ص، 168 - 169)

لم يكن ما توقّعه قارئ هذا النمط من الرواية اللاتمثيلية هو ضمان التطور الخطي، بل هو إمكانية الانزلاق الطوبولوجي في الاتجاهات كافة، ووصْل الوحدات النصية في تشكيلات متنوعة يستطيع هو (أو هي) أن يضع حدوداً لها.

---

(20) كان ب. موريسيه أول من وصف هذه الظاهرة في روايات روب غرييه المبكرة(*Dans le labyrinthe, Project pour une révolution à New York).*، وانظر: "Robbe-Grillet N X" and Topology and the French *Nouveau Roman.*" 1, 2

إن بعض الروائيين الجدد وأبرزهم كلود سيمون في رواية (*Triptyque* (Paris, 1973، يُبدون، ومن دون اعتماد على الثقوب من أجل إحداث انتقالات، لاتوجّهيةً مشابهة تفسح المجال لاستكشاف حرّ للدال والمدلول.

وبهذا الصدد تكوّن رواية **الطوبولوجيا**، في ما بعد العصر الحديث وعلى نحو نمطي، مواضعةً للقراءة قائمة على البنى المفتوحة، والمتعددة، والمرنة، التي تحثّ الأداء المتجدّد والمتبدلّ من طرف القارئ.

وهذا يدلّ ضمناً على أننا ينبغي أن نتجاوز «الطبيعي المتواضع عليه» (Culler structuralist Poetics, pp. 148-52)، إذا ما أردنا أن نبيّن كيف يحدث التطبيع. والقول بأن النص محاولةٌ لعرض مواضعات الرواية بوصفها محض مواضعات صنعية عبر الكشف عن الكيفية التي تؤدي فيها اللغة إلى خلق المعاني الوهمية، إنما هو قول اختزالي إلى حدّ بعيد. وفي حين أن ذلك الفحوى التدميري يكون، بطبيعة الحال، حاضراً ومهمّاً، فإنه، كما بيّنتُ ذلك، يُزاح باستمرار من مركز انتباه القارئ من خلال مواضعة تصنّف الاعتبارات النوعية وتتجاوزها: إنها مواضعة نزعة اللعب. إن الاستعارة الطوبولوجية، كما تمثّلها روب غرييه من الوسط الثقافي الذي يكتب عنه وله، تشير إلى إضفاء الطابع المؤسساتي على اللعب النصي، وعلى تحويل النماذج المتصلة ـ رغم اعتباطيتها ـ بالأشكال والمعاني التي توحي ـ آخذةً بنظر الاعتبار، وبصورة مفارقة، عملية إضفاء الطابع المؤسساتي نفسها ـ بمدى من الإمكانيات اللامتناهية والمتحررة.

القارئ بوصفة وظيفة

إن هويات الراوي، والمروي عليه، والكاتب، والقارئ الضمني، المائعة والقابلة للتبادل هي التي تعزّز هذه التعددية المتحركة. وتجعل دورة الأدوار السردية ـ التي مثّلها كتابةَ استخدامُ روب غرييه للضمائر الشخصية ـ من المستحيل أن ننسب السرد إلى راوٍ، أو رواةٍ يمكن التعرّف عليهم، وبالنتيجة فإنها تقوّض من إمكانية انتخاب أيّ مروي عليه بوصفه وسيطاً بيننا وبين النص[21] وإذا ما بحثنا ـ في ما وراء هذا الاختلاط في الأدوار السردية ـ عن مؤلف ضمني متسق، فإننا نصادف مشكلاتٍ مشابهةً عن عملية النَّسَبِ هذه.

(21) « إن الدور الأكثر وضوحاً للمروي عليه، دور يؤديه هو دائماً بمعنى معين، هو دور المناوبة بين الراوي والقارئ (أو القراء)...». Gerald Prince, "Introduction à l'étude =

وعلى كلا المستويين، يوضع المتكلم Suject Parlant، باستمرار، موضع تساؤل، ويُنتزع من المركز الأصلي بلا انقطاع. وينسجم مفهوم روب غرييه لصوت القصّ المتحرك مع إعادة تعريفه للمؤلف الضمني، لا بموجب الهوية الذاتية، وإنما بوصفه وظيفة: «وعلى الرغم من ذلك، فإن المؤلف الضمني موجود. وهو فقط من يقوم بإزاحة نفسه من شخصية إلى شخصية أخرى، ومن مكان إلى آخر، ومن إيماءةٍ إلى أخرى [أما] الشخصية بالمعنى الدقيق للكلمة فغائبة. ومع ذلك، فإن هناك مؤلفاً ضمنياً... أو على أية حال، هناك وظيفة تخصّ المؤلف» ("Interview," p.38). وطبقاً لذلك، سوف يعتمد فهم القارئ لخطة الرواية، كرواية **الطوبولوجيا** مثلاً، وولوجه فيها، على رغبته في أن لا يتخذ، كما هو مألوف، شكل شخصية متخيّلة persona، بل يصبح وظيفة، بحيث يكون اندراجه في النص قابلاً لأن يُعرَّف ـ بمقتضى مصطلحات دريدا ـ كجزء من بنيةِ إرجاءٍ معمّم. وهكذا، يتحوّل النص إلى سطح طوبولوجي، ويقارِبُ المؤلف والقارئ الضمني ما يدعوه جيل دولوز التفرّدات قبل الفردية الهائمة التي يُستبقى على انفصالها وهويتها، ويُنكران في وقت واحد. وهذا يعني، أساسا، معكوسية الأدوار المتعلقة بالمؤلف والقارئ، ويشير إلى التحقق الذاتي للقارئ بوصفه مشاركاً فعالاً في عمليةٍ إنتاجٍ دينامية مفتوحة ومفيدة.

ويعني، أيضاً، أن المخطط التواصلي الذي وسّعه اللسانيون[22]، والذي

= du narrataire," *Poétique*, no.14 (1973), 192. وتجعل تقنية روب غرييه من التراتبية التي يقيمها جيرار جينيت للتراتبيات السردية غير فاعلة تماماً فيما يتعلق برواة هذه المستويات والمروي عليهم المصاحبين لها. "Discours du récit," in *Figures III* (Paris, 1972), esp. pp.265-66. ويستند تصنيف بيتر رابينوفتز الممتاز للجمهور في الأدب السردي إلى مفهوم الاعتقاد، وقبل كل شيء، إلى مفهوم التمثيل، وهذا يجعل أيضاً تصنيفاته غير قابلة للتطبيق هنا. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences," *Critical Inquiry* 4 (1977), 121-41.

(22) المساهمة الكلاسيكية في هذا المجال هي مساهمة رومان ياكوبسون في:

"Closing Statement: Linguistics and Poetics," in Thomas A. Sebeok, ed., *Style In Language* (Cambridge, Mass., 1960), pp. 350-77.

يتضمّن تفاعلاً بين هويتين، والذي على أساسه تقوم نظريات القراءة التي أوضحتها، بصورة دقيقة وعامة، نظريات جوناثان كلر، ووراين سي. بوث، ووالتر جَي. أونج، وفولفغانغ آيزر[23]، أقول إن هذا المخطط التواصلي يُخفق في التوفّر على وصفٍ وافٍ لتجربتنا هذا النمطَ من السرد؛ ولذلك فإنه يجعل تلك النظريات شيئاً مفيداً هامشياً. فكيف يحدث هذا الإخفاق؟

إن «أنا المتكلم Je»، شأنها شأن «أنت tu»، هي من منظور اللسانيات علامةٌ جوفاء، ولا تعرّف مرجعياً، وإنما تعرّف من خلال وظيفتها في حالة القول، وهي عرضة لإعادة التعريف في كل فعل كلام جديد[24] ويفيد روب غرييه من هذه الإمكانيات الكامنة في صيغة المتكلم ليفكك الذات، ويمزّق الاستمراريات السردية بأن يجعلها تدور بين الشخصيات المختلفة، بل حتى أنها تتلاشى تماماً كما يحدث في الفضاء الثاني. وبذلك ففي حين أن هناك نوعاً من الاستمرارية بين الآثاريّ (الذي يسير في نومه) الذي يروي «المُستهل» والضمير «أنا» في بداية الفضاء الأول، فإن الشخص المتكلم - الذي أسهمتْ غارة الضمير "one" في إضعافه - تحجبه فقرة مصدرية: «لا تنس أن تذكر الرتاج المكسور وضعْ، في الواجهة الأمامية المباشرة، صخرةً بحجم قبضة اليد». (ص30). ومن دون مؤشرات شخصية، أو زمنية ينِدّ المصدر [في الفقرة أعلاه] عن عملية تخصيص ذاتية - وعن التحديد المرجعي كذلك - في تبادلٍ تواصليٍّ بين الراوي

(23) Culler, *Structuralist Poetics;* Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), and A *Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974); Ong " The Writer's Audience Is Always a Fiction," *PMLA* 90 (1975), 9-21; Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, 1974).

(24) Emile Benveniste, "La Nature des pronoms" and "De la subjectivité dans le langage," in *Problèmes de Linguistique générale,* vol. 1 (Paris, 1966), 251-57, 258-66.

ويتخذ سليفر لوترنجر من بنفينيست نقطة انطلاق إلى برهان ألمعيّ عن تفكك التمييزات اللسانية بين (I)، و (he) في مقالته:

Projet: "Le Texte en fuite," in Ricardou, ed., *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy,* 1: 231-36.

والمروي عليه. فذلك يؤرضن deterritorializes عملية القول، ويوحي ـ لاسيما عندما يستخدمه روب غرييه هنا وفي المقطع المعنون (قواعد اللعبة؛ ص132 ـ 134) ـ بلغةٍ كأصلٍ للّغة، أو على نحو أدق، يوحي بمثالِ نصٍّ يولّده لعب الكلمات اللامحدود.

إن الضمير I السردي ـ مجرداً ومفكَّكاً من خلال إجراءات المصدر ـ يستطيع أن يبزغ ثانيةً في الفضاء الثالث بهويةٍ جديدةٍ، وتأليفٍ غير مستقر للشرطي السرّيّ، والمجرم، ومخرج المسرحية، ومدلول (D. H) أو ديفيد أج. الذي يتركز عليه الفضاء الثاني. ومع ذلك، يتلاشى ـ في الفضاء الرابع ـ العنصر المفرد الباقي للاستمرارية مع الراوي الاستهلالي عندما يغيّر الضمير (I) جنسه، منبثقاً من الضمير (she)، ليجسّد حلم فتاةٍ أسيرة. وعَبر إضافة هذا التغيّر الجنسي [أي المتعلق بالمذكر والمؤنث] إلى لااستمرارية الأصوات السردية، يُلمع روب غرييه ـ على مستوى أعلى ـ إلى وظيفة تتعلق بالمؤلف / القارئ لا تقع في ما وراء عالم الفردانية فقط، بل في ما وراء جميع أشكال الإقصاء والتناقض، ويُلمع إلى طوبولوجيا دينامية تجيز التشابه والاختلاف، والغياب والحضور، والمذكر والمؤنث، لكي تربطها بصورة لاتراتبية، ومن دون حلٍّ جدلي.

وبمرور الوقت، نصل إلى الفضاء الخامس المعنون "The Criminal Already On My Own Traces"، فيؤكد الضمير (I) نفسه، عبر إلماعة واضحة إلى الشرطي السرّيّ والاس في رواية **المماحي**، على حساب «شخص» منافس (Paris, ed., pp.149-50). ويبدو أن هذا الراوي يندمج مع الآثاري ـ المؤلف للصفحات الاستهلالية، في حين أنه يحتفظ، من الفضاء الثالث، بعلامات هويته الهجينة. ولكن خشيةَ أن يعود بنا هذا الانصهار التقريبي للتنوع في صوت سردي واحد إلى شكلٍ تقليدي واندماجي من أشكال القراءة، يكون روب غرييه مفكِّكاً لنصّ، ومعيداً بناء قصته بناءً هزيلاً، ومؤلِّفاً عناصر الصفحات السابقة و«المستهل». وهنا يصبح الضمير (I) ـ وبصورة مفارقة ـ يروي على نفسه وكأنه شخص آخر، فهو يروي (أناه): «والآن، فإن ما هو موجود هنا هو النص: فأنا أعي أنه الصباح، أنه المساء، ولم أعد أعرف ...» (ص152 ـ 153). إن كلا

الجانبين يلتحمان ـ حسب صيغة طوبولوجية ـ في خطٍّ متصل.

وكما لو كان هذا لا يكفي لتفجير الذات، يستعير روب غرييه صيغة المتكلم ليشكل إحالةً جليةً على نفسه بوصفه مؤلف رواية **المماحي**:

> إن هذه المشكلة الجزئية، مشكلة امّحاء حرف واستبداله بالحرف الذي يليه في النظام الأبجدي (أي محو الحرف G لصالح الحرف H)، قد عالجتُها على نحو شامل في روايتي الأولى التي نشرتُها منذ مدة طويلة. (ص98)

إن هذا التدخل من المؤلف يهشّم بوضوح تماسك الصوت السردي. ولكن، قبل كل شيء، إنه لمن قبيل المفارقة عدم جعل المؤلف صاحب السلطة الأساسية على النص ومرجعه النهائي، ومن ثمّ يكون مجرد «كائن ورقي، وحياته مجرد سيرة حياة bio-graphy(*) (بالمعنى الاشتقاقي لهذا المصطلح) وكتابة من دون مرجع، فهي علاقة قرابة، وليست علاقة بنوّة» (Barthes, S/Z, p. 217). وبذلك، يُنقل الشكل الوثائقي للمؤلف إلى «شكلٍ روائي، وغير قابل للتموضع، وغير مسؤول، وعالق في حركة نصّه التعددية» (المصدر نفسه). والقارئ عالق، أيضاً، في هذه الحركة. وهو يُمنح آنئذ ـ عبر انتظامه في فضاء تناصيّ أوسع ـ إمكانية دورات وارتباطات أخرى؛ وهذه حقيقةٌ توسّع من مبدأ القراءات المتنوعة المبنيّ في النص الفردي. وعلى الرغم من أن هذا هو المرجع التناصي الوحيد الذي يقدمه الضمير السردي (I)، إلاّ أن الرواية تعيد بناء عناصر لا تُحصى من أعمال روب غرييه السابقة، ومن أعمال فنانين أيضاً (ديلفو Delvaux، وروشينبرغ Rauschenberg، وماغريتا Magritte، وهاملتون Hamilton)، ومن أعمال كتّاب آخرين (بروست، وبودلير، وفيرلين، وهيجو، وملارميه، ولويس كارول). فالمرونة هي وظيفة القدرة الأدبية، والسينمائية، والفنية: فالمرء يحمل الكثير

(*) يقطّع بارت ـ في المقطع الذي تقتبسه كاتبة المقالة ـ الكلمة biography (سيرة شخصية) إلى الكلمتين bio - graphy، ليبرز معنىً اشتقاقياً يوحي بأن علاقة المؤلف بسيرته إنما هي مجرد علاقة عابرة وغير فاعلة ولا متحكّمة، مادام المؤلف لا يتكلم عَبر نصه بقدر ما يتكلم نصه عَبره. (المترجمان)

للنص، ويستدرج أخصب إدراكاته للمولّدات من أجل اللعب بأعظم الإمكانيات. ولكون الارتباط برواية **المماحي**. شأنه شأن جميع الارتباطات التي كوّنها الراوي أو الرواة - غير دقيق تماماً مادام الحرف H - مفترضين وجود مولّدات أوديبية في تلك الرواية - (الذي هو بالنسبة لرواية Les Hommes إجابة منحرفة للغز الذي يطرحه أبو الهول) هو الحرف الذي يُستبدل فعلاً بالحرف G[(25)]، أقول لكون الأمر كذلك فإنه ما من عقبةٍ تُفرض على حركة القارئ والمؤلف المستمرة من نصٍّ إلى آخر. فالقارئ - مثل المؤلف - «غير قابل للتموضع».

ويكفل الضمير (one)، أيضاً، مرونة الأدوار السردية، ويساهم في تفريغ الذات. وهو - إثر انفصاله عن الضمير (I) في المقطع الاستهلالي، وفي بضعة مواقع من الفضاء الخامس - يطمس صوت القصّ، ويقوم بدور محدِّدِ البؤرة[(26)]. فهل كان من الواجب وصف المنضدة بأنها مربعة، أو مستطيلة الشكل؟ (وهنا مرة أخرى يكون تأثير المنظور بالنسبة للمرء بالغ الوضوح كيما يقرر على نحو جازم) (ص، 21). ومما هو أكثر عمقاً، فإن الضمير (one) لا يستبدِل، ببساطة، ذاتية ملاحظ ما بذاتية متكلم، ليعيد بذلك تنصيب الذات على نحو منحرف. أما بخصوص «ضمير الشخص الرابع المفرد fourth-person singular» (وهو مصطلح يستعيره دولوز في كتابه **منطق المعنى** ص125، من فيرلنغيه Ferlinghetti)، فإنه يمثّل التفردات الهائمة السابقة على الفردية، ويمثل الإمكان السابق على تكوّن

(25) انظر رفض روب غرييه للأسطورة الثقافية لـ«*l'Homme*» (بالحرف الكبير H) في NRHA, 2: 161-62 . ويناقش توماس دي. أودونيل Thomas D. O'Donnll التبديل بين g / h، والـ"les Hommes" الافتراضية، وذلك في مقالة مخطوطة غير منشورة: "Beyond *Topologie:* Robbe-Grillet's *métaphoricité fantôme*" وقد نوقشت هذه المقالة في حلقة MLA الدراسية عن:

" Le Nouveau nouveau roman," New York, December 1976.

(26) انظر تمييز جيرار جينيت بين الصوت والمنظور في:

" Discours du récit," *Figures III,* pp. 203-67;

وانظر التعديل الذي أجراه مايك بال Miek Bal على تصنيفات جينيت:

" Narration et focalisation," *Poétique,* no. 29 (1977), 107-27.

«أنا» فردانية «تُصاحب التمثيل» (المصدر نفسه؛ ص192). ولذلك، فإن تداخل الضمير (I)، والضمير (one) ـ وهو تداخل ليس مخالفاً للتفاعل بين الضمير (I) والمصدر ـ يسمُ كتابةَ حدثٍ نصّيٍّ غفلٍ. فالانزلاق بين (one) و (I)هو انزلاق بين نصٍّ كامن ونصٍّ فعليّ، وهو بقية انفتاح نصّيٍّ، ووسيلةٌ لجعل دور القارئ غير مستقر.

وبناءً على ذلك، يستطيع الضمير (one) أن يتولّى القيام بوظائف متنوعة. ومحدِّد البؤرة ـ كمثل الضمير (I) ـ يستطيع الانزلاق إلى موقع المروي عليه: «إن هذا الحرف يُفضي إلى السلسلة التالية التي يتعيّن على المرء، فضلاً عن ذلك، أن يتوقعها...» (ص49). أو أن الملاحظ ـ المروي عليه يمكن أن يتلاشى تماماً: «وكما كان متوقعاً، فإن الصبي والصبية يشبه أحدهما الآخر مثل توأم» (ص68).

ويمكن، أيضاً، لشخصيةٍ ما أن تضطلع بدور الضمير (one)، على نحو فعال، كما في سلسلة معقدةٍ إلى حد ما من التغيرات في الضمائر في الفضاء الرابع. إن (أنا) الشاب الأسير ـ المُنتزع برفق من الضمير (she) ـ يكون، للوهلة الأولى، في حالة شدٍّ مع الضمير (one): «يقول المرء إن الخراف تهيم في المرج. ولكنّ التخوم والسطوح تصبح هنا والآن أكثر تميّزاً؛ إنها ببساطة نفسي أنا» (ص124). وبذلك، فإن الخطاب ـ الذي ينشأ عن الضمير (one) ذي الإمكانيات اللامحدودة ـ يبدأ بالتشخصن. فالشخص الأول يوجه كلامه الآن إلى الضمير (أنت) الغامض (ص126). ومع ذلك، فإن الخطاب المُشخصَن يفسح، فجأة، المجال للضمير (she) اللاشخصي (ص127)[27] المصاحب للضمير (one) الجمعي [الخراف التي يعدها المرء لكي يغطّ في النوم] (ص128) الذي يظهر ـ بأسلوب حر غير مباشر ـ منبعثاً من حالة قول غير واضحة. إن التبادل الدائم

---

(27) إن الضميرين (I) و (you) هما بالنسبة لبنفينيست وظيفة للخطاب، ويقعان تحت مقولة «الأشخاص persons»، في حين أن "he"، و "she"، و"it"، و"that" تكون مرجعياتها موضوعية خارجية، وهي ضمن مقولة «اللاأشخاص nonpersons». *Problèmes de linguistique générale*, 1: 255-57.

للشخصين الأول والثالث يعطّل، سلفاً، انفصال الضمائر المألوف؛ تلك الضمائر التي على أساسها يقوم منطقُ القصّ والتمثيل، غيرَ أن النص يكشف بصورة بالغة الحيوية ـ في تحقق جميع إمكانيات الضمير (one) ـ عن جنونه، وعن حركته في ميدان المعاني المنسجمة، والقابلة على الترابط على نحو غير محدود.

إننا ننتقل من الضمير (one) الجمعي العائد للفتيات الصغيرات الذي يعامله بفتور خطابٌ غفل، إلى الضمير (one) المشخصن إلى حد بعيد، والموّحد بصوت القصّ، والقابل للتشبيه ـ على التعاقب ـ بالضمير (I) المؤنث المفرد، وبالضمير (we) المؤنث الجمعي، ولكن من دون استثناء الضمير (you) المؤنث المفرد أو الجمعي العائد للمروي عليه (أو المروي عليهم): «إذا كان المرء one وحده، فلابد له من التظاهر بوجود اثنين. وإذا كان هناك اثنان». (ص131). وما أن تنقضي متوالية المنظور هذه يتلاشى المروي عليه تدريجياً، متيحاً للضمير (one) ـ الذي يبدو للوهلة الأولى في الضميرين (I)، و (she) بصيغتي الجمع المؤنث ـ أن يُختزل إلى مفرد، وأن يحكي القصة، وبذلك يلائم تمام الملاءمة المنزلة الخطابية للضمير (I) (ص136). إذن، مع الضمير (one) «يكون كل شيء مفرداً؛ ليكون بذلك جمعياً وخاصاً معاً، وجزئياً وعاماً، ولافردياً ولاكلياً» (دولوز، **منطق المعنى**، ص178)، وذاتياً وموضوعياً، وخطابياً ومرجعياً، ويقوم بالتبئير والقصّ. وفي السقوط في الثقب، مرة أخرى، تكون الفتاة التي هي الشخص الأول المفرد ـ كما يود روب غرييه أن يقول ـ حرةً في أن تظهر ثانيةً مع مروي عليه جديد: وهو «أنت»، هذه الـ«أنت» أسيرة أخرى في حريم السلطان التي تحكي لها قصتهم الخاصة[28]؛ وبذلك تستمر عملية تحوّل الأدوار السردية

(28) «من أجل تسليتك، سوف أروي عليك، الآن، قصتنا الحقيقية» (ص140). من هذه النقطة حتى نهاية الفضاء الرابع يتبدل الضمير السردي " I" بـ"we"، و"one" وكلاهما يمثلان، إجمالاً، الضميرين "I"، و "you" بوصفهما شخصيتين أنثويتين. ومع ذلك، ففي الفضاءات الأول، والثالث، والخامس (ص51، 52، 55، 94، 152، 192) يشتمل الشخص الأول بصيغة الجمع على الراوي والمروي عليه، ليلعب بذلك دوراً مختلفاً، ليس ضمن حدود القصة، وإنما الخطاب. وعَبر خلق نظام المرجعيات الزائفة =

وتبادلها المتواصلين، وتضمن الهجرة الدائمة للكتابة(29).

ويمكن القول بكلمة واحدة إن انزلاق الضمائر في رواية **طوبولوجيا مدينة وهمية** يعزّز، ويفترض، ما يصبح الآن مواضعة، ألا وهي: إن القراءةَ والكتابةَ ليستا سوى وجهين للفعالية نفسها، فأن تقرأ يعني أن تقبل بالأدب «مسألةً مُعدّةً لشخص يتّخذ الأشكال كلّها»(30)

التكرار بالاختلاف

ثمة جانب من نزعة اللعب كان موضع تنظير واسع، وغالباً ما سُلِّط الضوء عليه في الرواية الجديدة؛ وهو مقترب يعالج شكل روسم (كليشة) نقدي، وهو ممارسة تكرار الشيء نفسه (دال، أو مدلول، أو تشكيل متعاقب)، ولكنّ هناك عاملاً اعتباطياً من الاختلاف مندمجٌ في التكرار. فنقد ريكاردو، وهيث، وباريلي Barilli، ولوترنجر Lotringer، وآخرين ينمّ على تقارب لافت للنظر في هذا المجال بين نظريات فوكو، ودولوز، ودريدا، وكريستيفا من جهة، ونتاج الروائيين اللاتمثيليين من جهة أخرى. وفي الحقيقة، إن النتيجة الطبيعية لنزعة اللعب ـ وهي التكرار المختلف répétition différente ـ قد تخلّلت المُناخ الفكري إلى الحد الذي أصبحت فيه شرطاً للقراءة والكتابة. وإذا بدت هذه السمة مألوفةً غاية الألفة، ؛ فالسبب في ذلك، كما أكد جاك لينهاردت، هو إنها الآن وسيلةٌ معياريةٌ لتطبيع تلك النصوص: «إن الرواية الجديدة عوّدتنا على النظر إلى هذا النوع من المضاعفة

= ـ أو شبه الصحيحة ـ لمقاطع النص الأخرى، فإن الضمير "we" هذا يُفسد وظيفة تكرار الصدارة التي من خلالها تخلق رواية ما «شفرتها الخاصة في الاستهلاك والقراءة».
Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage," in *Poétique du récit*, p.124.

(29) يقدم جان ريكاردو وصفاً ممتازاً للكيفية التي من خلالها تستطيع هجرة الكتابة أن تمثل الأدب بوصفه إنتاجاً، وتفسّر كيف يمكن للقراءة كونها إنتاجاً أن تندرجَ في النصّ عَبر استخدام شذرةٍ معينة أساساً لا لاستمرارية الاتجاه، بل لتغيّره: Ricardou, ed., *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy*, 1: 158-61

(30) Philippe Sollers, *Logiques* (Paris, 1968), p.243.

بالاختلاف على أنه شيء متناقض وإشكالي ... فالتحليل ينبغي أن يحدث ضمن شكلٍ للمقروئية readability يؤسسه نمط معين من الأدب» (Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy, I; 439). فالسؤال هو، إذن، كيف تُبرمِجُ رواية روب غرييه شكل المقروئية هذا ؟ وثانياً، كيف يتسنى لمفهوم الطوبولوجيا، وللمفاهيم الاستعارية غير الأدبية الأخرى، أن تساعد على توضيح مواضعاتها؟

وعندما نتأمل الخطوة الأولية لمقترب القارئ إلى أيّ نصّ، فإن الوظيفة الكتابية، والسردية المهيمنة في رواية **طوبولوجيا**، هي وظيفة التشابه assimilation. يقول تودوروف: «يبدأ عمل القراءة بلمّ المشابهة، واكتشافها»[(31)] وبطبيعة الحال، تؤمّن المشابهةُ المعنى. ونحن نعرف أن التشابه بين عالم النص وشكل الخطاب الذي يبدو قريباً من الواقع ـ أو بين العناصر القائمة ضمن طائفة، أو أخرى من النصوص الأدبية على وجه التخصيص ـ إنما هو تشابه قد يكتشفه القارئ. (Culler, Structuralist Poetics, pp. 140-60). وتقتضي رواية **الطوبولوجيا** نوعاً من القراءة كتلك التي وصفها جاك لينهاردت من خلال تبنّي وتحطيم كلٍّ من نوعَيْ التشابه. فالسرد يبدأ بإقامة الاختلافات ضمن الفضاء اللامميّز للمدينة الوهمية؛ وبذلك يحرّك عملية التدليل. وفي الحقيقة، تخضع هذه الاختلافات إلى عملية مزدوجة من التشابه لا تفضي إلى المعنى، وإنما تقوم بإعاقته، أو استبداله.

إن التشابه مع العالم اليومي يعترضُ سبيلَه ـ على نحو مفارق ـ الاستعمالُ المفرط لتعبيرات من قبيل: «مثل like»، و «كما لو as if»، و«استدعاء recalling»، و «نظير analogous». وهذه التعبيرات تقود الإيماءات لتشيرَ للواقع الذي يثبت زيفها، بمعنى أنها ـ عندما تؤخذ ككل ـ لا تقدم أسساً لبناء تمثيلي متماسك من طرف القارئ. وهي زائفةٌ سياقياً، أيضاً، من جهة أنها غالباً ما تستخدم لمضاعفة الاختلافات بدلاً من اختزالها، لتحرّك مرة أخرى كلاًّ من السرد والمعاني، كما في التعادل الظاهري بين غرفتي النوم:

وشبيه بهذا الاستثناء، أقول إنه ربما تتوسع التشققات في الجدران إلى:

---

(31) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 247.

> شبكة معقدة على سطح الجصّ، وورق الجدران الحائل اللون وتصبح، هنا، في هذه المواضع، تصدعات حقيقية قد يمكن للمرء أن يدسّ فيها بسهولة نصل سكين.

إن وظيفة التعبير (شبيه) [في الفقرة السابقة] والتعبيرات المشابهة هي، إذن، وظيفة لعبية: فهي تقوم بدور مشغلات للـ«انزلاقات» النصيّة الناتجة عن مبدأ الترابط «اللانهائي».

إن ما يناظر هذه الإيماءات الزائفة التي تشير إلى الواقع هو إيماءات روب غرييه لهذا النص، أو النصوص الأخرى. فهذه الإيماءات، التي يستهلّها تعبير «قيل من قبل déjà dit»، أو تنويعات أخرى عليه، إنما تجعل القارئ منهمكاً في عملية التشابه. وهذه الوسيلة يبدو أنها تُبرز حركة الاستباق والاستعادة، التي هي جزء اعتيادي من عملية القراءة. وتستهلّ فعالية تكرار الصدارة anaphoric هذه، بوساطة القارئ وعلى نحو اعتيادي، تطوّرَ تشكيل مُتسقٍ للمعنى. ومع ذلك، فإن الأمر ليس كذلك في رواية **الطوبولوجيا** مادام التعبير «قيل من قبل» لا يؤشر، بعد الفضاء الأول، تكراراً حقيقياً وإنما يؤشر تنوعاً متناقضاً، أو لا يؤشر تكراراً على الإطلاق. والقارئ - في نشدانه الاتساق - ينسحبُ إلى الفضاء النصي غير القابل للتوجيه فقط من أجل أن يُبرَّزَ إلى الأمام عندما يولّد التكرار الزائف تخيّله الخاص، ووعداً بمعانٍ جديدة[32] والمثال الآتي نموذجي من حيث توجيهه المتناقض:

> وصْف نوافذ المخزن، والحجابات النسائية البيض، والتماثيل المستخدمة في عرض الأزياء، والغرفة الخاصة بقياس الملابس، والمقعد الزائف وكيفية عمله، وإلخ. etc. إن هذه الفقرة passage، بأسرها، معروفة من قَبل تقريباً. ومع ذلك، هناك منضدة خشبية مغطاة بنوع من أغطية الموائد تتدلى، بكثافة، على جوانب المنضدة الأربعة؛

---

(32) من أجل الاطلاع على مناقشة الحركة الجاذبة، والأنواع المختلفة من المقروئية «المخادعة»، و«النسبية» في رواية "*Project pour une révolution à New York*"، انظر:
Jean Ricardou, "La Fiction flamboyante," in *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, 1971), pp. 212-19.

> لابدّ من أنها كانت منصّة بائع فواكه، أو بائع مشروبات؛ فالبقعة الضاربة إلى الحمرة التي تلطّخ حواف المستطيل تشبه عصير الرمان، أو البطيخ الأحمر، أو أيّ نبيذ.

أودّ أن أقترح، ومن دون أن أزعم الشمولية لاقتراحي، بضعة ترابطات يثيرها هذا النص. أولاً، تظهر هذه الفقرة أنها تحيل على فقرتين منفصلتين تمام الانفصال: وصف نافذة متجر لبيع بدلات الزفاف؛ تلك النافذة القائمة فوق موضع الاغتصاب/القتل (الشعائري؟) لامرأة شابة (ص113 ـ115)، ووصف منصة البطيخ الأحمر حيث تقف امرأة، يصحبها ابنها وابنتها التوأم، لشراء الخضروات للبنت (ص60 ـ62). وثمة، أيضاً، إلماع إلى عنوان الفصل "A False-Bottomed Altar"، الذي قد يكون، في الحقيقة، متعلقاً بالاغتصابات الشعائرية المتكررة في الرواية. يتكشف النص، إذن، في هذا المستوى البالغ العمومية، عن توجيهه المتناقض عَبر ربط ثلاث شذرات متمايزة، وعَبر استخدام واحدة من هذه الشذرات (متجر لبيع بدلات الزفاف)، من أجل تشويق القارئ إلى تطور «جديد» (البائع) يكرر، ويحول فقرة مبكرة صامتة. غير أن القائمة التي تبلغ ذروتها في تعبير «إلخ etc «تحدث تأثيراً فهرسياً»[33]، ومع الكلمة «فقرة passage»، تلفت هذه القائمة انتباه القارئ صوب الوظيفة اللاخطية للنص. والآن قد يكتشف القارئ أن الشذرتين التخييليتين المجموعتين هنا هما شذرتان غير متمايزتين جداً، فهما يفصحان عن شغفٍ بإعادة تأليف عناصر متشابهة يحكم إتقان هذه الفقرة، وهذه في الحقيقة هي علاقة إحداهما بالأخرى [الشذرتان] التي قد تفسر إعادة ظهورهما، وتحوّلهما المتزامن هنا. فكلتاهما تحتويان، مثلاً، على وَفرة من الحرف «P»، والحرف V(ص60، 114)، فضلاً عن لطخات ضاربة إلى الحمرة (عصير البطيخ الأحمر الذي لطّخ «الثوب النظيف» للفتاة الصغيرة قرب عانتها، ص62؛ الطلاء الأحمر الذي يلطّخ «ثوب العروس الأبيض في السابق» قرب أربيّتها»، ص115) تلك اللطخات التي هي نفسها «تكرر» المولّدات الشاملة

(33) Jean-Claude Raillon in Ricardou, ed., *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy*, 1: 369-70.

(العذارى المغتصبات violated virgins، P/V)؛ وبذلك تتعقّد، إلى أبعد حد، شبكة الترابطات. وبفضل لعبة المشابهة والاختلاف هذه في عالم الدال والمدلول تحدث «إزاحة دائمة في المعاني»(34) دافعةً بالقارئ إلى اجتياز النص من دون بلورة بناء تمثيلي، أو حرفي.

وثمة عملية مشابهة تتجسد عبر الطريقة التي يقتبس بها روب غرييه، وينقل، المادة من كتلة كبيرة من النصوص، ليحررها [المادة] من النظام السيميائي للدلالة الموحدة التي كبحت ما يكمن في المادة من تداعيات. ويتجلى هذا، على نحو خاص، في محاكاته الساخرة واللعوبة لكتاب فرويد **الوهم والحلم** Delusion and Dream، وهو دراسة في الكبت تستند إلى قصة فيلهيلم جنسين: Gradiva: A Pompeian Fancy(35) وعلى الرغم من أن شخصية غراديفا لا تظهر في رواية **طوبولوجيا**، مطلقاً، ولا يُنوَّه باسمها إطلاقاً، إلاّ أنها تتعرض لل«كبت» المؤثر مبكراً في التحوّل المتسلسل لطائفة من الحروف التي تعمل على نشوء قصة ولادة داوود نصف الإله: «سرير divan ـ عذراء vierge ـ مهبل/ حبلى vagin/gravide ـ مولود engendra ـ داوود david (ص49) [«سرير

(34) يرى روب غرييه إلى هذا على أنه سمة طوبولوجية: "Interview", p. 37. وربما يمكن للمرء، بدلاً من ذلك، أن يوضح وظيفة التكرارات الزائفة عبر الاستعانة بمفهوم دولوز عن المُستعرِض transversality، أي إقامة نماذج ترابطية تتيح لعملٍ ما أن يتّسق من دون إظهار تعدديته وتشظّيه، ومن دون أن يُفضي إلى وحدة مصطنعة وشمولية. انظر الفصل المعنون: "Anti-logos ou la machine littéraire"، في كتاب *Proust et les signes*, 3rd, ed. (Paris, 1971). ومفهومه عن «تركيب انفصالي» هو مفهوم وثيق الصلة بالموضوع تماماً.

(35) جميع إحالاتي على كتاب سيغموند فرويد: *Delusion and Dream and Other Essays* (Boston, 1956) وقصة جنسين ملحقة بكتاب فرويد. [وقصة جنسين تدور حول آثاريّ شابّ اسمه نوربرت هانولد يعمل في مدينة أثرية هي بومبي Pompeii الرومانية، وفي أثناء عمله يقع في حبّ تمثال فتاة إغريقية ذات مِشية آسرة. تتخذ تخيّلات هذا الشاب حول هذه الفتاة شكلاً وهمياً، ويصبح مقتنعاً بأنها دفنتْ حيةً في زلزال ضرب مدينة بومبي في العام 79 ميلادية. بقي هذا الشاب في المدينة تلك ليجد الفتاة روحاً توهّمها أنها زو بيرتغانغ رفيقة طفولته التي كان قد نسيها تماماً. وقد شخّصتْ الفتاة حالته العقلية، وشرعتْ بمعالجته بنجاحٍ]. (المترجمان)

sofa ـ عذراء virgin ـ مهبل/ حبلى vagina/pregnant ـ مولود engendered ـ داوود david»][36] ولكي نعبّر عن ذلك بتعبيرات أكثر انسجاماً مع استعارتي الطوبولوجية، فإن غراديفا ـ مثل الحرف V في الكلمة Vanadé (فاناديه) الساقط من اسم الإلهة Danaé (ص53) ـ قد سقطت في الثقب، وهي تعاود الظهور في مكان آخر من النص. والمضمون المكبوت، كما عند فرويد وجنسين، يظهر، ولكن بدلاً من أن تُغلق الدلالة عبر توفير أساس لاكتشاف القارئ للمشابهة، فضلاً عن الاختلاف، فإنه ينتشر، وينقسم، ويتعدد. والعلاقة التناصية تستبقي المشابهة بالاختلاف، وتُحرّر المضمون من الغائية المطمئنة، وتتيح له إدخال تأليفات جديدة و«اعتباطية» تماماً (وكلمة «اعتباطية» لا يقبل بها لا فرويد، ولا جنسين)[37]

وهكذا، فإن كلاً من الراوي في رواية **الطوبولوجيا**، وبطل جنسين: نوربرت هانولد، هما عالما آثار. ولكن في حين أن جنسين، وكذلك فرويد في مستوى تأويلي أعلى، يحدّد «مصير»، و«غرض» (**الوهم والحلم**؛ ص، 34) تطوافات هانولد غير الهادفة، فإن الراوي عند روب غرييه يواصل التطواف هائماً بين الأطلال من دون أن يتذكر، على الإطلاق، ما يبحث عنه (ص11 ـ 12). فإذا كانت غراديفا، في حلم هانولد، قد دُفنت حية بسبب ثوران بركان فيزوفيوس Vesuvius، فإن الإلهة المخادعة فاناديه قد جُرحت هنا جرحاً مميتاً خلال الثوران البركاني الذي حطّم مدينة فاناديوم عام 39 ق.م. فالصخرة التي ضربتها هي صخرةٌ منقوشٌ ("gravé", p.40) عليها الحرف V الذي يؤشر جناساً تصحيفياً[*] anagram مع غراديفا .Gradiva والصفة التي أضفاها هانولد، بتلقائية، على مِشيتها المميَّزة هي "lente festinans" (**الوهم والحلم**؛ ص، 154)، هذه

(36) يوحي روب غرييه بالعلاقة بين هذه الفقرة وغراديفا المفقودة
انظر: "Interview", p. 39

(37) انظر فرويد: *Delusion and Dream*, pp. 51-52، وجنسين ـ المصدر نفسه ـ ص، 153.
ومن أجل الاطلاع على مناقشة ممتازة لرغبة فرويد في إعادة الاستحواذ من خلال تأويل السمات السيميائية غير المتأرضنة deterritorialized في قصة غراديفا، انظر
Sylvère Lotringer, "The Fiction of Analysis," *Semiotext(e)* 2 (1977), 173-89.

(*) الجناس التصحيفي (anagram: (أ) تغيير ترتيب حروف كلمة لتشكيل كلمة جديدة. =

الصفة تجد صدى خفيا في «البطء الذي يطبع» (ص55) حشد النظارة.

يُعنى فرويد، على نحو خاص، بحضور التوريات في قصة **غراديفا**، وتعتمد رواية **الطوبولوجيا**، بطبيعة الحال، عليها في وصل المضمون المختلف بذهن القارئ. ومن الجليّ أن التوريات، المُعدَّة على نحو لاتراتبي، وداخل نصي، وتناصي كذلك، تكفل الحركية المستمرة للرواية، وتعدديتها المنفتحة. ومن جهة أخرى، يقحم فرويد التوريات في نظام للعلامة تراتبيّ وثنائيّ، متصوّراً إياها «حلولاً وسطاً بين الوعي واللاوعي» (**الوهم والحلم**، ص110)، ومانحاً هذا الأخير [اللاوعي] المنزلة المميزة التي تُمنح للمدلول، أو بكلمة أخرى: للحقيقة. وثمة ثنائية مشابهة تفضي إلى تركيب جدليّ يحكم مضاعفة المِشية الخاصة بتمثال غراديفا من خلال روح غراديفا التي توهّمها على أنها زو بيرتغانغ في رواية جنسين. وبالنسبة لفرويد، يعيد ظهور زو Zoë المعنى عبر إسقاط حلم هانولد، وأوهامه الخالية من المعنى، من نواح أخرى، في عالم التمثيل. ومع ذلك، يقتبس روب غرييه خطوة غراديفا، ويستبقيها ـ عبر عملية مزدوجة من الانتشار والتفريق ـ بوصفها «العنصر الحركي (»اللاسياقي«) القادر على الاندماج بجميع الحالات، والقادر على المضيّ خارج الدلالة لتدشين تعددية في المعنى عائمة أبداً» (Lotringer, "The Fiction of Analysis ," p.177). وبذلك، نجدها في صورة فتاة شابة تقع ضحية السعي وراء الجزء المفقود من منظر طبيعي (ص36 ـ 37)، ونجدها، على نحو أكثر تحفظاً، في طيف صبيّة تنزلق مثل انزلاق راقص غائب (ص87 ـ 88)، ونجدها، من ثم، في «قدم متدلية» (ص149) غائبة وغفل. ويمكن أن تُنسب الآن ـ بعد أن تحررت من الاستحواذ الذاتي وتقييدات الأسلاف التناصية ـ إلى صبيّ صغير (ص175)، وتُنسب، في النهاية، حتى إلى الراوي المذكر الذي يثير إشكالية (ص190). ويُكره القارئ مرة أخرى على أن يتجاوز إغراء التأويل (تأويل غراديفا كـ«مفتاح» لرواية **الطوبولوجيا** في علاقة واحد بواحد نوعاً ما) إلى الانضمام، لا إلى عالم المعنى sens، بل إلى عالم الدلالة

= (ب) كلمة تشبه أخرى في حروفها ولكن بترتيب مختلف، مثل plate. (petal معجم علم اللغة النظري ـ محمد علي الخولي). (المترجمان)

signifiance، حيث تكون الثنائيات الآتية متواجدةً معاً في تركيب انفصالي: الذكر والأنثى، والمتحول والثابت، والغياب والحضور، و«التمثيل» و«الواقع».

إن عملية تحديد عناصر غراديفا تحديداً مفرطاً قد كشفتها مراجع تناصية أخرى. فإذا كان المنظر الطبيعي هو استذكار لحفريات مدينة بومبي Pompeii، فإنه يذكّر أيضاً بأطلال إيفيسيوس، التي هي معبد شهير لأرتميس، أو لديانا حسب التسمية الرومانية، التي ينجح روب غرييه في أن يستثمر علاقاتها، التي تقع دون مستوى القواعد، مع فاناديه Vanadé سواء في عمله هذا أم في عمله مع الفنان البلجيكي بول ديلفو Paul Delvaux المعنون: Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé, 1975. ولعلّ للفراشة التي تحطّ على شعر زو ـ غراديفا علاقة بوفرة الكلاب الصغيرة papillons، ووفرة الحرف (p) في رواية **الطوبولوجيا** .ولكنها ترتبط، في الرواية أيضاً، بالأعضاء الجنسية الملتبسة لداوود الخنثيّ، كما ترتبط ـ من خلاله وبوساطة ارتباط بنوع معين من الفراشات يدعى "vanessa" ـ بالإلهة فيناديه(*)، التي هي تحويل للإلهة فْغايه Freya عند الإسكندنافيين، الملقّبة فاناديس، وإلهة الحب، والموسيقى، والربيع، والأزهار، والخصب. فاسمها قريبٌ من اسم إله الخصب عند الإسكندنافيين، فانير Vanir، الذي يعيدنا إلى غراديفا التي ربما كان أبوها، كما يتخيل هانولد بطل القصة، كاهن سيريز Ceres: إلهة الزراعة [عند الرومان].

ومع ذلك، يخبرنا فرويد أن تمثال غراديفا، الذي يصفه جنسين، هو جزء من تصوير إجمالي لهورا Horae، إلهة النمو، ولإلهة ندى الأثمار ذات الصلة بها. والآن، لعلّ القسم المعنون من رواية **الطوبولوجيا** بـ"La forêt Magique" يشير، في الحقيقة، إلى طقوس النمو. (O Donnell, "Beyond Topologie"). ومن خلال هذا التشعب الظاهري المتواصل، يعيق روب غرييه نوعاً من القراءة

(*) فاناديه بالإنجليزية (Vanadis) بالفرنسية (Vanadé): في الأسطورة الإسكندنافية، هو أحد أسماء الإلهة فْغاية. أما فْغاية Freya فهي، في الأصل، إلهة القمر في الأسطورة الإسكندنافية. وفي المراحل المتأخرة من الديانة الإسكندنافية، كانت تمثّل إلهة الحبّ والزواج والخصب. (المترجمان)

التأويلية مثل ذلك التأويل الذي يطبقه فرويد على الكاتب جنسين، ويبرمج صيغةً في القراءة قائمة على تحويلات عديدة بقدر العناصر العديدة التي يستطيع القارئ أن يجعلها وثيقة الصلة بالموضوع.

إن المرايا هي رمز لمبدأ التشابه بالاختلاف الذي يحدد مثل هذه التحويلات، ويحدد، أيضاً، التشويهات المتشابهة الشكل، وأنماطاً معينةً من السطوح في الطوبولوجيا. وروب غرييه يستخدمها ليقدم الاندراج الأساسي لفعالية القارئ في الرواية. ففي الفضاء الرابع، يكون تنظيم الرواية اللعبيّ من وحي ألعاب الفتيات الأسيرات، وتلعب المرايا في هذا الفضاء دوراً رئيساً، فالفتاة الأسيرة تحلم بأن انعكاسها في المرآة هو عشيق غير محتمل، «الآخر. ونفسها» (ص123 ـ 124). فهي تتوهم ـ حسب تعبير لويس كارول ـ أنها تهرب من خلال المرآة إلى الجانب الآخر (ص124)، ويصبح «الآخر» مرة ثانية مرادفاً لـ«نفسها». ونتعرف في المقطع المسمى على نحو ملائم جداً بـ«Faire Semblant»[38]، على كيفية استخدام المرايا لقلب الواحد إلى اثنين، والاثنين إلى ثلاثة، ولكن «إذا كان الواحد أكثر من ثلاثة، فمن الأفضل أن نتظاهر بأن الواحد وحيد» (ص131). وهنا، تظهر دعوة روب غرييه القارئ إلى الانتشار، والتوحد، والانتشار ثانيةً، وإلى تشظيةِ ـ ومن ثم جمع ـ ما هو «مستحيل» فقط من أجل تهشيم «التركيب» عبر تحقيق ما يكمن فيه من أجل الاختلاف. وهنا يتجلى اندراج حركية المضمون، ودورانه المستمر، ضمن النصوص وبينها.

تقوم المرايا بتقديم المساعدة على خلق فضاء لعبي لاموجَّه عبر تركيب المتقابلات غير القابلة للتسوية[39] فتوحيد الطوبولوجيا والقراءة ـ أي التكرار

---

(38) يوحي التعبير «يتظاهر make believe»، والتعبير "semblant"، بالمشابهة و«الشبه الظاهري» كذلك: وبهذا فإنه يشير إلى التصنع في إنكار الاختلاف في أيّ تشابه assimilation.

(39) قارن جاك دريدا في إعادة تقييمه للمقابل [أو الضد]: «يظهر أحد المصطلحات كإرجاء لمصطلحٍ آخر، بمثل ما يظهر هذا المصطلح كإرجاء في اقتصاده هو نفسه...»، "Le Différance," in Tel Quel, *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), p.56.

النهائي للموتيف ـ ينقل الفضاء إلى داخل قارورة كلاين الفعلية، حيث يكون الخارج هو الداخل، وحيث لا يكون التمثيل ممكناً:

> إن المرآة الكبيرة، التي تشغل الجدار المرئي بأسره القائم خلف المنضدة (التي مازالت هي نفسها) ـ تعكس الصورة الضاربة إلى الزرقة للبيت المقابل، كما لو أن خارج الغرفة كان هو داخلها، طبقاً لترتيب يذكِّر، على الأرجح، بذلك المعبد المتعصب، الذي أعيدُ أنا، يوماً إثر آخر، تشكيل تصميمه، على نحو شاق، من خلال تكرارات، وتناقضات، ونواقص لا ضرورة لها. (ص196)

وفي الحقيقة، إن الآثاري المُنهك لكونه فقط يكافح ـ شأنه شأن القارئ التقليدي ـ من أجل إعادة بناء واثقة للواقع، فإنه يجرب هذا الفضاء لا بوصفه لعبةً، بل بوصفه خسارة. ومن هذه الناحية، فهو يشير إلى شيء ما متضمّن في مناقشتي للفضاء الطوبولوجي: أي الانفصام الضروري لقارئ نصٍّ مثل نص رواية **الطوبولوجيا** .أما ذلك النوع من القراءة الذي يقترحه النص هو النوع الذي يعتمد تأثيره على الانتهاك. وبغيةَ أن يستمتع القارئ بلذات الاختلاف المُرْجَأ différance، والتفكيك، والانزلاق الطوبولوجي، لابدّ له، أيضاً، من أن يحاول القيام بشيءٍ يعادل عملية بناء مستحيلة[40] وباختصار، لابدّ من أن يُقرَأ النص بوصفه تحريفاً paragram[*] (جوليا كريستيفا؛ Sémiotiké؛ ص183 ـ 184؛ وفي مواضع أخرى) يتخذ من الخطاب المونولوجي نقطة بداية لشبكة ثرّة من الترابطات. ولعلّ القارئ ـ باندفاعه إلى حدود المونولوج القصوى ـ يُصبح مصاباً بالانفصام على نحو إيجابي ومثمر[41].

---

(40) يعكس روب غرييه ـ بفكاهة مميزة ـ ازدواجية القارئ عبر وصل كل ظهور للكلمة *construction* بالكلمة *ruins*، أو بتنويع معين على الكلمة *destruction*، أو في الأقل بالمقطع *dé*.

(*) paragram: تغيير حرفيّ في الكلمة قصد التلاعب والسخرية. قاموس الأسلوبية والبلاغة، حسن غزالة. (المترجمان)

(41) «يقف المصاب بالانفصام عند حدود الرأسمالية: فهو نزوعها المتطور، وإفراطها، وجانبها البروليتاري والبائد... والانفصام هو إنتاج الرغبة كحدٍّ للإنتاج الاجتماعي»، =

تقترح رواية **طوبولوجيا مدينة وهمية** ـ عبر تجريد العلاقات الثنائية من قوتها الجدلية ـ صيغةً جديدةً في القراءة. فتقابُل البناء والتحطيم، والتشابه والاختلاف، والقراءة التقليدية والقراءة اللعبية؛ إنما هو تقابل يتمّ الاحتفاظ به في كل مكان، ليخلق قوةً جديدةً تدفع القارئ ـ من حيث عدم اعتبارها للتركيب ـ خلال النص في حركة نظرية عشوائية انزلاقية. فرغم أن روب غرييه يبدو أنه يوحي بالمصادفة كمبدأ مثاليّ للربط عبر إحالة، ندّت عنه عرضاً، على الحركة البراونية (ص104)، ومن خلال بضعة إلماعات إلى رمية النرد لدى ملارميه في الرواية، إلاّ أن مبدأ التكرار بالاختلاف، وهو مبدأ متميز عن المصادفة تماماً، هو الذي يحكم إنتاج المعاني. لدينا هنا، إذن، مواضعة أخرى على هذا النمط من القص التخييلي؛ فبمثل ما نتظاهر أن الروايات الواقعية «تمثّل» الواقع، كذلك يجب أن نعتقد بالحركة العشوائية كأفق مثالي لإنتاج المعاني. والمصادفة، عوضاً عن أن تزودنا بوصف دقيق لوظيفة الكتابة/ القراءة، هي اسم متواضَع عليه لذلك الذي يقوم، في الرواية، بالإيحاء بالمدى الكامل للترابطات الممكنة، أو ما تدعوه كرستيفا النص الجيني(*) geno-text. أو لنعبِّرْ عن ذلك بمصطلحات ريكادرو: إن ما نشترك فيه، بوصفنا قراءً، هو ليس اللااتساق incoherence، وإنما هو الاضطراب(42) discoherence.

أحرزنا أخيراً ـ عبر مفاهيم: نزعة اللعب، والقارئ بوصفه وظيفة، والتكرار بالاختلاف ـ منظوراً كافياً عن الرواية الجديدة، لنتبين طبيعة هذه المفاهيم،

= Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, rev. ed. (Paris, 1975?), p.43.

(*) النص الجيني geno-text: وضعت كرستيفا هذا المصطلح وهو «مركب القوى الجينية (الموروثة) حيث تختلط العناصر اللغوية بعناصر غير لغوية». (معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني).

(42) انظر ملاحظات ريكاردو في: *Robbe-Grillet: Colloque de Cerisy*,1: 137-38, 143, 145، وفي *Claude Simon: Colloque de Cerisy* (Paris, 1975), pp.19, 24-25.
ومفهوم الاضطراب Discoherence يتضمن الشبكات المكانية والموضوعاتية وأنواع أخرى، التي تتجه بشكل متناقض. وهذا، بالنسبة لريكاردو، سمةٌ لكثير من أعمال الرواية الجديدة. والتقاربات مع سطوح طوبولوجية معينة تكون جلية.

والغرض منها؛ إذ لم تعد وسائل غريبة ولا سبيل لمعالجتها لعملية تدمير ماكرة للقراءة التقليدية، بل هي مواضعات أضفي عليها الطابع المؤسساتي بوساطة سيل حقيقي من الكتابة النقدية، والفلسفية، والأدبية الفرنسية. وفي الحقيقة، سيبدو الخطر الحقيقي الآن قائماً في النظر إلى هذه الروايات كمجرد توضيحات لهذه المواضعات. وفي أفضل الأحوال، سوف يعني هذا هجر النقد لصالح شعرية الرواية الجديدة، على الرغم من أن ذلك يحدث فقط لتكرار النتائج التي تمّ بلوغها قبلاً. وفي أسوأ الأحوال، سوف يلزم عن هذا تجاهل الحقيقة الأساسية القائلة إن عملاً أدبياً، فيما عدا الأدب الجماهيري، لا يفترض فقط قواعد ومواضعات توجه مجموع النص التي ينشأ عنها هذا العمل، بل إن هذا العمل يقوم بـ«تحويل»[43] هذه القواعد والمواضعات. فالمشابهة بالاختلاف مبدأ يكفل المعنى، ولكن يكبحه أيضاً. والسبب الرئيس لتصوّر نصٍّ ما بوصفه نتاجاً نظرياً لامحدوداً، وبوصفه نصاً قابلاً على الكتابة، هو الانفلات من أيّ تشكيل تفرضه عليه أية قواعد، بما في ذلك قواعده الخاصة به. فكل نص لابدّ من أن يُفكَّر فيه بوصفه تكراراً لقانونه الخاص، ولكنه تكرار بالاختلاف[44].

إن كنتُ قد أكدتُ مواضعات معينة هنا؛ فالسبب الأساسي من وراء ذلك هو إبراز الانفصام الجدّي بين مقترباتنا لهذه النصوص بوصفنا قراء أكفاء (بما في

(43) طُرحت هذه النقطة بطرائق مختلفة من طرف جوناثان كلر في كتابه (*Structuralist Poetics*, p.160)، وجوليا كرستيفا في كتابها (*Séméiotikè*, p.146)، وآيزر في كتابه (*Implied Reader*, chap. 11) حيث يشير آيزر إلى أن هناك دائماً عناصرَ تتملص من التشكيل المتسق للمعنى الذي يصل إليه القارئ. وقد عبّر عن هذه، بشكل أقوى، تزفيتان تودوروف، الذي يقترح المقارنة بالأدب الجماهيري، في كتابه (*Poétique de la prose*, p. 246)، وأيضاً في كتابه (*Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970) .pp. 10-11

(44) لعل هذا هو السبب ـ على الرغم من مواضعة نزع الأرضنة، أو التحييد، وعلى الرغم من الانزعاج من الانزلاق في «وهم مرجعي» ـ الذي دفع ببعض النقاد إلى إعادة الاعتبار للمضمون الحكائي بذاته. انظر على سبيل المثال:

Susan Suleiman, "Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in *Project pour révolution à New York*," *Romanic Review* 68 (1977), 43-62.

ذلك نقاد الرواية الجديدة ومزاوليها، وكذلك أولئك الذين يتأملون ـ مثل بارت ـ في عملية قراءة نصوص قابلة على الكتابة)، وبوصفنا منظرين في القراءة. والسبب في هذا الانفصام هو إنه رغم النظريات الحاذقة التي تبلورت عن القراءة، إلاّ أن أولئك النقاد ظلوا منهمكين، غاية الانهماك، في مفاهيم تكميلية عن الشخصية، والتلقي (التقابل البسيط بين أنا/ أنت في حالة القول)، والتمثيل، من أجل الإمساك بالمواضعاتية التي تؤسسها الروايات المفتوحة مثل رواية **طوبولوجيا**. فليس مدهشاً أن يقوم، مثلاً، واين بوث ـ الذي يتصور القراءة تواصلاً بين مؤلفٍ ضمني وقارئ ضمني (أي بين مرسِلٍ محدَّد، ومتلقٍّ محدَّد) ـ بتقديم تنظير شحيح عن «الأعمال الساخرة غير المستقرة» الحديثة (A Rhetoric of Irony,chap.8 and 9)[45] ومن جهةٍ أخرى، يدنو فولفغانغ آيزر من صياغة مواضعة الترابطات المتعددة، والتكرار بالاختلاف، عندما يصف الطرائق التي من خلالها ينهمك القارئ لاسيما قارئ الروايات الحديثة مثل رواية **عوليس** لجيمس جويس في «عملية موازنة وتفريق»، أي يقوم «بكلٍّ من التشويش، والتنبيه» (**القارئ الضمني**؛ ص228). ومع ذلك، فإن آيزر يُعنى أكثر ما يُعنى بتحديد وضعية القارئ بإزاء النص، وبموضعة «الفجوات»، أو «اللاتحديدات» التي تحثّ القارئ على المشاركة الفعالة في تأليف المعاني (اللامألوفة) للروايات أكثر مما يُعنى بتحديد مواضعات تلك الفعالية[46] وعلاوةً على ذلك، تستند نظريته إلى مفهوم مريب عن وعي موحَّد يصارع ـ في مجمل شخصية ما ـ ضد اللامعقول والإشكاليّ. إن جوناثان كلر (في كتابه **الشعرية البنيوية**) هو الذي عالج ـ بشمولية واسعة ـ مواضعات القراءة، وعمله، إلى هذا اليوم، نقطة الانطلاق المُثلى لتحديد هذه المواضعات. ولكن من بين المستويات الخمسة لمفهوم احتمال المطابقة vraisemblance، ثمة مستوى واحد فقط ـ وهو مستوى الطبيعي المتواضع عليه ـ

(45) قارن: Susan Suleiman, "Interpreting Ironies," *Diacritics* 6, no. 2 (1976),20.

(46) إن آيزر، مثل كلر، يوحي بأن النصوص الحديثة غالباً ما تمّ تمثّلها بالنظر إلى أنها نموذج يقاوم بشدة تشكيل الوهم (**القارئ الضمني**؛ ص284-85). وعلى أية حال، فإن المواضعات القائمة خلف ذلك النمط من التطبيع إنما هي مواضعات لم تُبرَزْ بشكل كافٍ.

هو الذي يبدو ينطبق على الرواية الجديدة، وقد رأينا قبلاً الميزة التقييدية لصيغة التطبيع تلك.

ومع كل ما تقدم، فإن أفضل النظريات عن القراءة تبدو بحاجةٍ ماسة إلى الوقوف في مواجهة نصوص مثل رواية **طوبولوجيا مدينة وهمية** .ورغم أن هناك علامات اهتمام شديد بالموضوع في سيريس Cerisy، حيث التأم شمل دارسي الرواية الجديدة، يظلّ اجتراح نظرية جديدة في ممارسة القراءة هاجساً يسكننا.

ثبت بالمصادر الخاصة بالنقد الموجَّه للجمهور

إنجي كروسمان

مادامت أية قراءة، سواء أكانت تحليلية أو نقدية أو تأويلية، تتضمّن نصوصاً وقراء وتفاعلهما معاً، فقد كان لديّ مادة غزيرة للاختيار. وسيكون من المستحيل أن يشمل الاختيار كلَّ شيء، إنني أختار تلك العنوانات التي بدت ذات صلة وثيقة بموضوعنا، وبالقضايا التي انبثقت من هذا الكتاب. ولأغراض التواصل مع هذا الكتاب، تبنّيتُ أصناف النقد الموجّه للقارئ التي حُدِّدتْ في المقدمة. وقد أُعطيتْ الأولوية للتطورات الحديثة في النقد حتى كانون الأول (ديسمبر) 1979.

لم يكن تحديد صنف ما مهمة سهلة دائماً، مادامت بعض الدراسات تحققت بمقترب واحد أو أكثر، وبدلاً من تكرار العنوانات تحت الأسماء الممكنة، أخترتُ، في كلّ حالة، ما بدا لي سائداً منها. وقد كان بعض هذه الاختيارات واضحاً على الإطلاق، ويمكن تنقيحه بسهولة.

لابدّ للقارئ من أن يضع في الحسبان تلك المداخل ـ رغم كونها توضع تحت العنوان نفسه ـ لا على أنها من الصنف نفسه ضرورة، فثمة أكثر من مقترب واحد يتخذ اسم المقترب البنيوي أو التأويلي. وعلاوة على ذلك، ليس ثمة

حدود دقيقة بين الأصناف. وعلى سبيل المثال، مادام المقترب البلاغي والسيميائي والبنيوي كلها تفضّل نظرية النص التي تركّز على السياق أو نموذج التواصل، فإن المقترب البلاغي والمقترب السيميائي قد يندمجان معاً. إن الدراسات التي تستند إلى نظرية أفعال الكلام - التي أضعها ضمن الصنف «البلاغي» - قد يندرج، بيسرٍ، تحت عنوان السيمياء، ما دامت هذه الأخيرة تعنى بأنظمة العلامات والسياقات التي تُستخدم فيها هذه العلامات. وإذا أخذنا بعين الاعتبار موضوعنا (القارئ في النص)، فليس من المفاجئ أن أغلب المداخل تنضوي تحت النقد السيميائي والنقد البنيوي. والدراسات من هذا الصنف تعنى عناية خاصة بالطريقة التي يُضمَر inscribed فيها المتلقي في العمل، وتعنى بقراءة الستراتيجيات التي تفسّر كيفية «دخول» القارئ في النص.

لقد أعددتُ صنفاً إضافياً (سابعاً) للمجلدات الخاصة وأعداد المجلات التي تعنى بالنصوص والقراء، النظارة، التأويل، وموضوعات أخرى ذات صلة بموضوعنا. وقد بدت لي هذه الطريقة طريقة مثلى لإنجاز الببليوغرافيا، ما دامت هذه الكتب وهذه الأعداد تتضمن مقالات تنضوي تحت عنوانات مختلفة.

أخيراً، لقد أهملتُ مداخل مهمة عندما بدت لي عنواناتها ذات معلومات غير وافية.

(1) المقترب البلاغي:

يتضمّن هذا الصنف دراسات تعنى أساساً بحالة التواصل ومعناه، ومضمونه الأيديولوجي، وقوته الإقناعية. ويتضمن نظرية أفعال الكلام.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. New York: Oxford Univ. Press, 1962.

Blaicher, G. "Der immanente Leser in Byron's *Don Juan*." *Poetica* 8 (1967), 281-99.

Booth, Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974.

يفحص هذا الكتاب أنماطاً من القراءات وإعادات البناء والأحكام التي

ينغمس فيها القراء في أثناء فحص تنوّع من النصوص الساخرة القارة إلى النصوص الساخرة غير القارة.

"Metaphor as Rhetoric: The Proplem of Evaluation." *Critical Inquiry* 5 (1978), 49- 72.

The Rhetoric of Fiction. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961.

يستهلّ هذا الكتاب التصور المهم عن «المؤلف الضمني»، الذي يستدل «القارئ الضمني» على معانيه وقيمه ويقاسمه إياها. إن مقترب بوث «البلاغي» يدرس وسائل الإقناع التي يستخدمها الكتّاب في التواصل مع قرائهم.

Bruss, Elizabith W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*.
Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1977.

"L'Autobiographie considérée comme acte littéraire." *Poétique* no.17 (1974), 14- 26.

تطبّق هذه المقالة نظرية أفعال الكلام لدراسة الأنواع الأدبية.

"The Game of Literature and Some Literary Games." *New Literary History* 9 (1977), 153-72.

تصف هذه المقالة القراءة بأنها حالة من الأخذ والعطاء بين النص والقارئ: فالقراءة هي «لعبة» ذات قواعد وستراتيجيات يكون فيها القراء مشاركين خلاقين على حد سواء.

Charles, Michel. "La Lecture critique." *Poétique* no.34 (1978), 129-51.

Rhétorique de la lecture. Paris: Seuil, 1977.

يحاول هذا الكتاب أن يثبت أنه على الرغم من أن القراءة هي «إعادة كتابة»، فإن كلّ نصّ ينطوي على ستراتيجياته الخاصة في القراءة التي «توقع القارئ في حبائلها».

Crosman, Robert. "Some Doubts about 'The Reader of *Paradise Lost*'." *College English* 37 (1975), 372-82.

تضع هذه المقالة مفهوم فش عن «القارئ من القرن السابع عشر» في كتابه

Surprised by Sin موضع تساؤل.

Reading "Paradise Lost." Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980.

يطبّق هذا الكتاب نظرية المؤلف التي «تركّز على القارئ» في إنتاج المعنى الأدبي على نصّ محدد. ويختلف عن كتاب فش Surprised by Sin أساساً في النظر إلى القارئ كونه قارئاً «كلياً» أساساً أكثر من كونه «قارئاً من القرن السابع عشر» أو «قارئاً حديثاً».

De Maria, Robert, Jr. "The Ideal Reader: A Critical Fiction." *PMLA* 93 (1978), 463-74.

Fish, Stanley E. "How to Do Things with Austin and Searle: Speech Act Theory and

Literary Criticism." *MLN* 91 (1976), 983-1025.

"Normal Circumstances, Literal Languages, Direct Speech Acts, the Ordinary, the

Everyday, the Obvious, What Goes without Saying, and Other Special Cases."

Critical Inquiry 4 (1978), 625-44.

Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost." New York: St. Martin's Press, 1967.

Gibson, Walker. "Authors, Speakers, Readers, Mock Readers." *College English* 11 (1950), 265-69.

Goodman, Nelson. *Languages of Art*. 2nd ed. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976.

Kamerbeek, J. "Le Concepts du 'lecteur idéal.'" In *Expression, Communication and Experience in Literature and Language*. Ed. Ronald G. Popperwell. London: The Modern Humanities Research Association, 1973. Reprinted in *Neophilologus* 61 (1977), 2-7.

Ong, Walter J., S. J. "Beyond Objectivity: The Reader-Writer Transaction as an Altered State of Consciousness." *CEA Critic: An Official Journal of the*

College English Association 40 (1977), 6-13.

"The Writer's Audience Is Always a Fiction." PMLA 90 (1975), 9-21.

Plett, Heinrich F., ed. *Rhetorik: Kritisch Postionen zum Stand der Forshung.* Munich: Fink, 1977.

وانظر في هذا المجلد على نحو خاص:

Dieter Breuer, "Die Bedeutung der Rhetorik für die Textinterpretation," pp. 23-44; Klaus Dockhorn, "Kritische Rhetorik?" pp. 252-75.

Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington:

Indiana Univ. Press, 1977.

يعرض هذا الكتاب نظريةً في الأدب تعتمد على السياق، بينما يشير إلى أن الأعمال الأدبية، شأنها شأن التعبيرات الأخرى، موّجهة إلى جمهور.

Rabinowitz, Peter. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4 (1977), 121-42.

في هذه المقالة يميز رابينوفتز بين أربعة أنواع من الجمهور هم: الجمهور الفعلي، والجمهور الذي يكوّنه المؤلف، والجمهور السردي، والجمهور السردي المثالي ideal (والمثالي هنا من وجهة نظر الراوي).

Rader, Ralph. "Fact, Theory and Literary Explanation." *Critical Inquiry* 1 (1974), 245- 72.

Ricoeur, Paul. *La Métaphore vive.* Paris: Seuil, 1050.

والترجمة الإنجليزية للكتاب هي:

The Rule of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. Trans. Robert Czerny. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1977.

في هذا الكتاب يناقش ريكور الاستعارة، وبضمنها النصوص، من وجهات نظر مختلفة، مطوّفاً بالقارئ من البلاغة الكلاسيكية إلى السيمياء، وعلم الدلالة، والتأويلية حيث ينظّر إلى الاستعارة ككلمة أولاً، وكتعبيرة ثانياً، وكخطاب ثالثاً، وكحقيقة متناقضة ظاهرياً أخيراً. فوجهة نظر ريكور الأساسية هي أن الاستعارة

يجب أن تدرّس ضمن حالة كلام أو نص تظهر فيه ما دامت هي في الأساس تغيّراً سياقياً للمعنى.

Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1969.

"The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6 (1975), 319- 32.

Todorov, Tzvetan. "The Origin of Genres." *New Literary History* 8 (1976), 159-70.

Verdaasdonk, H., and C. J. Van Rees. "Reading as Text vs. Analyzing a Text." *Poetics* 6 (1977), 55-76.

المقترب السيميائي والبنيوي:

إن الدراسات المندرجة تحت هذا العنوان تعنى أساساً بتحليل ووصف النصوص وعملية القراءة والسياقات التي تحدث فيها القراءة وبناء المعنى.

Anderegg, Johannes. *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. 2nd ed. G?ttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1977.

يدرس هذا الكتاب التخييل كونه نمطاً خاصاً من التواصل بين النص والقارئ. ومؤلفه يفحص نصوصاً تخييلية وغير تخييلية، ويناقش علاقة النص بالواقع.

Bakhtin, M. M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. R. W. Rotsel. Ann Arbor: Ardis, 1973.

Rabelais ans his World. Trans. Hélène Iswolsky. Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1968.

Bal, Mieke. *Narratologie*. Paris: Klincksieck, 1977

يعرّف هذا الكتاب السردية بأنها العلم الذي يصوغ نظرية العلاقات القائمة بين النص السردي والقصّ والقصة. ويولي عناية خاصة بالقصّ وتحديد البؤرة *focalization* والوصف والمدة الزمنية duration والعلاقة بين القصص الرئيسة والمضمرة.

Barthes, Rolan. "Eléments de sémiologie." *Communications* 4 (1964), 91-135.

والترجمة الإنجليزية لهذه المقالة هي:

Elements of Semiology. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1978.

Image Music Text. Essays selected and translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

تتطرق هذه المقالة إلى مجموعة من الموضوعات تشتمل على التحليل البنيوي للسرد وسيمياء الصورة الفوتوغرافية والسينما والإعلان والعزف الموسيقي، وتشتمل على مناقشات للنظرية الأدبية المعاصرة.

"Introduction à l'analyse structurale des récits." *Communications* 8 (1966), 1-27.

والترجمة الإنجليزية لهذه المقالة هي:

"An Introduction to Structural Analysis of Narrative." *New Literary History* 6 (1975), 237-72.

S/Z. Paris: Seuil, 1970. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

"Sur la lecture." *Le Français Aujourd'hui* 32 (January, 1976), 11-18

Ben-Porat, Ziva. "The Poetics of Literary Allusion." PTL 1 (1976), 105-128.

تدرس هذه المقالة طبيعة التناص ووظيفته.

Benveniste, Emile. *Problème de Linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. In English, *Problems in General Liguistics*. Trans. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Fla.: Univ. of Miami Press, 1971.

Blessin, Stefan. *Erzöhlstruktur und Leserhandlung:* Zur *Theorie der literarischen Komunikation am Beispiel von Goethe's Wahlverwandtschaften*. Heidelberg: Winter, 1974.

Brémond, Claude. "La Logique des possibles narratifs." *Communications* 8 (1966), 60-76.

Chabot, Barry C. "...Reading Readers Reading Readers Reading..." *Diacritics* 5, no.3 (1975), 24-38.

مراجعة لكتاب نورمان هولاند 5 Readers Reading.

Chbrol, Claude et al. *Sémiotique narrative et textuelli.* Paris: Larousse, 1973.

Chatman, Seymour. *Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca: Cornell Univ. Press, 1978.

يميز المؤلف، في دراسته طبيعةَ السرد، بين القصة (الحبكة، والشخصية، والخلفية) والخطاب (القصص اللامروية، والرواة المخفيّون بمقابل الرواة المعلنين)، ومن أجل تعريفات لمصطلحات القراء «الواقعيين» و «الضمنيين»، و«المروي عليهم» أنظر الصفحات 147 ـ 151.

"Towards a Theory of Narrative." *New Literary History* 6 (1975), 295-318.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1978.

يحلّل هذا الكتاب التقنيات المستخدمة في تمثيل الوعي في الرواية. والجزء الأول منه مكرّس لدراسة الوعي في سياقات الشخص الثالث؛ بينما يعالج الجزء الثاني الوعي في نصوص المتكلم.

Coquet, Jean-Claude. *Sémiotique littéraire.* Tours: Mame, 1973.

Corti, Maria. *An Introduction to Literary Semiotics.* Trans. Margherita Bogat and Allen Mandelbaum. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978. Translated from *Principi della comunicazione letteraria.* Melan: Bompiani, 1976.

انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب المعنون «المرسِل والمرسَل إليهم» الذي يعالج المرسَل إليهم الداخليين والخارجيين، والعلاقات القائمة بين المرسَل إليهم، والعلاقة القائمة بين المرسِل والمرسَل إليهم والعمل.

Courtès, Joseph. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive: Méthodologie et application.* Paris: Librairie Hachette, 1976.

Crosman, Inge Karalus. *Metaphoric Narration: The Structure of Function of Metaphors in "A la recherche du temps perdu."* Chapel Hill: Univ. of North Caralina Press, 1978.

"The Status of Metaphoric Discourse." *Romanic Review* 68 (1977), 207- 16.

Culler, Jonathan. "Presupposition and Intertextuality." *MLN* 91 (1976), 1380-96.

"Stanley Fish and the Righting of the Reader." *Diacritics* 5, no. 1 (1975), 26-31.

Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1975.

"Towards a Theory of Non-Genre Literature." In *Surfiction, Fiction Now and Tomorrow,* ed. Raymond Federman, pp. 255-62. Chicago: Swallow Press, 1975.

Dillon, George L. *Language Processing and the Reading of Literature: Toward a Model of Comprehension.* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976.

The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979.

Fish, Stanley E. "Literature in the Reader: Affective Stylistics." *New Literary History* 2 (1970). Rpt. In Stanley E. Fish, *Self-Consuming artifacts,* pp. 383-427. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1972.

"What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It?" In *Approaches to Poetics,* ed. Seymour Chatman. New York: Columbia Univ. Press. 1973.

Fowler, Roger. "Language and the Reader." In *Style and Structure in Literature,* ed. R. Fowler, pp. 79-122. Ithaca: Cornell Univ. Press.

يجادل كاتب المقالة من أجل قراءة متتابعة، ويعيد فحص مفاهيم: «القارئ الفائق»، و«القارئ المثالي»، و«القدرة الأدبية».

-------. *Linguistics and the Novel.* London: Methuen and Co., 1977.

والفصل الخامس من هذا الكتاب يفحص العلاقة بين الروائي، والقارئ، والجماعية.

Fry, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York; Atheneum, 1965.

Gasparov, Boris. "The Narrative Text as an Act of Communication." *New Literary History* 9 (1978), 245-61.

Genette. Gérard. *Figures I, Figures II, Figures III*. Paris: Seuil, 1966, 1969, 1972.

Mimologiques; Voyages en Cratylie. Paris: Seuil, 1976.

ينظر هذا الكتاب في طبيعة اللغة من منظورات مختلفة، مفتتحاً مناقشته بسؤال محاورة كراتيلوس Cratylus لأفلاطون وهو: هل اللغة محاكاة؟

Greimas. A. J. *Sémantiue structurale*. Paris: Larousse, 1966.

"The Cognitive Dimension of Narrative Discourse." *New Literary History* 7 (1976), 433-48.

-------. *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.

Hambutger, Käte. *The Logic of Literature*. Trans. M. J. Rose. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973.

Hamon, Philippe. "Un Discours contraint." *Poétique*, no. 16 (1974), 411-45.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1977.

Hutcheon, Linda. "Modes et formes du narcissisme littéraire." *Poétique*, no. 29 (1977), 90-106.

تناقش هذه المقالة الأشكال المختلفة للأعمال التخييلية الواعية ذاتياً وأنواع القراءات التي تستلزمها. وتنظر في المكانة الأنطولوجية لهذه النصوص والقراءات.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics." In *Style in Language*, ed. T. A. Sebeok, pp. 350-77. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960.

Questions de Poétique. Paris: Seuil, 1973.

Jameson, Fredric. *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1972.

Janik, Dieter. *Die Kommunikationsstrukur des Erzählwerks: Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen: Rotsch, 1973.

Jenny, Laurent. "La Stratégie de la forme." *Poétique,* no. 27 (1976). 257-81.

Killy, Walther. "Uber das Lesen." In *Herkommen und Ernuerung: Essays für Oskar Seidlin,* ed. Gerald Gillespie and Edgar Lohner, pp. 11-25, Tübingen: Niemeyer, 1976.

Lange, Victor. "The Reader in the Strategy of Fiction." In *Expression, Communication and Experience in Literature and Language,* ed. Ronald G. Popperwell, pp. 86-102. Proceedings of the XIIth Congress of the International Federation of Modern Languages and Literatures. London: The Modern Humanities Research Association, 1973.

تضع هذه المقالة مفهوم النص المستقل موضع تساؤل مادامت القراءة لا تشكلها سمات النص البنيوية حسب، بل تتشكل أيضاً بوساطة نماذج التوقع. وتناقش أهمية القراء المُضمرين في نص معين ماداموا يزودوننا بنظام تأويلي مدمَج في النص.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte autopiographique*. Paris: Seuil, 1075.

Léon, Pierre R., and Henri Mitterand, eds. *L'Analyse du discours/Discourse Analysis*. Montreal: Center Educatif et Culturel, 1976.

Lintvelt, Jaap. "Modèle discursif du récit encadré." *Poétique,* no. 35 (1978), 352-66.

Lotman, Juri. *Analysis of the Poetic Text*. Ed. and trans. D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1976.

Semiotics of Cinema. Trans. Mark E. Suino. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1976.

The Structure of the Artistic Text. Trans. Ronald Vroon. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1977.

Lucid, Daniel P., ed. *Soviet Semiotics*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1977.

توفّر مقالات هذا المجلد نظرة عامة للسيمياء السوفيتية منذ الستينيات حتى منتصف السبعينيات.

Matejka, Ladislav, and Krystna Pomorska, eds. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971.

Matejka, Ladislav, and I. Titunik, eds. *Semiotics of Art.* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1976.

Metz, Christian. *Essai sur la signification au cinéma.* 2 vols. Paris: Klincksieck, 1968, 1972.

Film Language: A Semiotics of the Cinema. Trans. Michael Taylor. New York: Oxford Univ. Press, 1974.

Monaco, James. *How to Read a Film.* New York: Oxford Univ. Press, 1977.

Muecke, Douglas. "The Communication of Verbal Irony." *Journal of Literary Semantics* 2 (1973), 35-42.

The Compass of Irony. Lpndon: Methuen and Co., 1969.

Naumann, Manfred. "Auteur - Destinataire - Lecteur." In *Actes du VIè Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée,* pp.205-208. Stuttgart: Erich Bieber, 1975.

N?jgaard, Morten. "La Fonction du narrataire, ou, commet les textes nous manipulent." In *Actes du 6è Congrés des Romanistes Scandinaves,* Upsala, 11-15 August 1975, ed. Lennart Carlsson, pp.197-204. Stockholm: Almqvist and Wiksekk, 1977.

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers.* Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1931-58.

Piwowarczyk, Mary Ann. "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsider- ation of Prince's Theory." *Genre* 9 (1976), 161-77.

Prince, Gerald. "Introduction à L'étude du narrataire." *Poétique,* no.14 (1973), 178-96.

هذه المقالة هي أول دراسة موسعة عن «المروي عليه»، إذ تعرّفه «بأنه شخص يوجّه الراوي نفسه إليه» (ص178). ويميّز برنس بين المروي عليه بوصفه مقابلاً للقارئ الواقعي أو الفعلي أو المثالي.

Quignard, Pascal. *Le Lecteur.* Paris: Gallimard, 1976.

Ray, William. "Recognizing Recognition: The Intra-Textual and Extra-Textual Critical Persona." *Diacritics* 7, no.4 (1977), 20-33.

هذه المقالة تراجع وتناقش بالتفصيل «المروي عليه» كما يصفه جيرالد برنس في مقالته (("Introduction à L'étude du narrataire")، وكما تصفه ماري آن في مقالتها -"The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory."، وتناقش «القارئ الضمني» لدى آيزر *(The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett)*

Riffaterre, Michael. "Criteria of Style Analysis." *Word* 15 (1959), 154-74.

Essais de stylistique structurale. Paris: Flammarion, 1971.

"Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's 'Yew-Trees.'" *New Literary History* 4 (1973), 229-56.

"Intertextual Scrambling." *Romanic Review* 68 (1977), 197-206.

"Paragram and Significance." *Semiotext(e)* 1, no.2 (1974), 72-87.

"Paragramme et signifiance." *Semiotext(e)* 2, no.1 (1975), 15-30.

Production du texte. Paris: Seuil, 1979.

Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978.

هذا الكتاب هو دراسة دقيقة للعمليات الجدلية بين النص والقارئ مع عناية خاصة بالتناصّ والتحديد المفرط للخطاب الشعري. ويبيّن الكتاب كيف يتحدد معنى قصيدة ما عبر بنى النص الخاصة.

"The Self-Sufficient Text." *Diacritics* 3, no.3 (1973), 39-45.

"The Stylistic Approach to Literary History." *New Literary History* 2 (1970), 39- 55.

Roudiez, Leon. "Notes on the Reader as Subject." *Semiotext(e)* 1, no.3 (1975), 69-80.

Rousset, Jean. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1962.

Schmid, W. Der *Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Munich: Fink, 1973.

Schmidt, Siegfried J. *Texttheorie*. Munich: Fink, 1973.

Scholes, Robert. "Towards a Semiotics of Literature." *Critical Inquiry* 4 (1977), 105-20.

Segers, Rien T. "Readers, Text and Author: Some Implications of Rezeptions?sthetik." *Yearbook of Comparative and General Literature* 24 (1975), 15-23.

Segre, Cesare. *Semiotics and Literary Criticism.* The Hague: Mouton, 1975.

Smith, Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language. Chicago:* Univ. of Chicago Press, 1979.

Strzalkowa, Maria. "Entre l'auteur et le lecteur." In *Actes du VIè Congrès de l'Association Internationale de Littérature ComparéelProceedings of the 6th Congress of the International Comparative Literature Association.* Ed. Michel Cadot et al., pp.509-12. Stuttgart: Bieber, 1975.

Suleiman, Susan. "Ideological Dissent from Works of Fiction: Toward a Rhetoric of the *roman à thèse.*" *Neophilologus* 60 (1976), 162-77.

"Interpreting Ironies." *Diacritics* 6, no.2 (1976), 15-21.

"Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in *Projet pour une révolution à New York.*" *Romanic Review* 68 (1977), 43-62.

"Le rècit exebplaire: Parabole, fable, roman à thèse." *Poétique,* no.32 (1977), 468- 89.

Taner, Nomi. "Personal Narrative and its Liguistic Foundation." *PTL* 1 (1976), 403-30.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.* Paris: Seuil, 1970.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Trans. Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve, 1973.

"La Lecture comme construction." *Poétique,* no.24 (1975), 417-25.

Les Genres du discours. Paris: Seuil. 1978.

Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.

Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

The Poetics of Prose. Trans. Richard Howard. With a new foreword by Jonathan Culler. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1977.

Traugott, Elizabeth. "Generative Semantics and the Concept of Literary Discourse." *Journal of Literary Semantics* 2 (1973), 5-22.

Uitti, Karl D. *Linguistics and Literary Theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition*. Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1973.

وهذا الكتاب دراسة لوجهة النظر في الأعمال التخييلية السردية. ويميّز المؤلف، بصورة رئيسة، بين وجهات النظر الداخلية والخارجية. ويناقش أربعة أنماط من وجهات النظر وهي: التقييمية أو الأيديولوجية، والتعبيرية أو الأسلوبية، والنفسية، والمكانية والزمانية.

Waldmann, Günter. *Kommunicationsästhetik* I: *Die Ideologie der Erzählform*. Munich: Fink 1976.

يولي المؤلف عناية خاصة بالعلاقة القائمة بين المؤلف والنص والقارئ في دراسة بنى النص الداخلية في التواصل الأدبي. والجزء الأول من الكتاب نظريّ، والجزء الثاني تحليليّ، مع تحليل دقيق لنصٍّ من أدب الحرب.

Weinrich, Harald. *Literatur für Leser*. Stuttgart: Kohlhammer, 1971.

وهو مجموعة من المقالات تدور حول التاريخ الأدبي، والأعمال الأدبية الخاصة. والفصل الثالث منه يدعو إلى تاريخ أدبيّ للقارئ (ص23 ـ 24).

Sprache in Texten. Stuttgart: Ernst Klett, 1976.

Winner, Thomas G. "On the Decoding of Aesthetic Texts." *Studia Semiotyczne* 9 (1979), 43-62.

المقترب الظاهراتيّ:

تركّز دراسات هذا المقترب على الإدراك الحسيّ الجماليّ، وعلى دور الخيال، وعلى بناء المعنى.

Hans, James S. "Gaston Bachelard and The Phenomenology of Reading Consciousness." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977), 315-27.

Husserl, E. *Erfahrung und Urteil.* Ed. L. Landgrebe. Hamburg: Claasen, 1948. In English. *Experience and Judgment: Investigations in a Genealogy of Logic,* revised and edited by Ludwig Landgrebe. Trans. James S. Churchil and Karl Ameriks. Evanston, III.: Northwestern Univ. Press, 1973.

Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk.* 3rd Ed. Tübingen: Niemeyer, 1965. In English, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature.* Trans. With an Introduction by George G. Grabowicz. Evanston, III.: Northwestern Univ. Press, 1973.

Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Tübingen: Niemeyer, 1969.

Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Niemeyer, 1968.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesen: Theorie ?sthetischer Wirkung.* Munich: Fink, 1976. In English, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

يدرس آيزر، في كتابه هذا، كيفية «إدراك» العمل الأدبي و «تفعيله» خلال عملية القراءة، ويطوّر نظرية في الاستجابة الجمالية تعنى بالكيفية التي تقود بها السمات النصية إدراك القارئ وخياله وتأويله. وهذه الدراسة تتكوّن من أكثر من مقترب واحد: فإضافة إلى الاستناد إلى الظاهراتية، تعنى بنظرية أفعال الكلام وبالسياقات التاريخية الثقافية.

The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1974.

"Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction." In *Aspects of Narrative,* ed. J. Hillis Miller, pp.1-45. New York: Columbia Univ. Press, 1971.

"The Reading Process: A Phenomenological Approach." *New Literary History* 3 (1972), 279-99.

"The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature." *New*

Literary History 7 (1975), 7-38.

مادة هذه المقالة متضمَّنة أيضاً في كتاب فعل القراءة المذكور في أعلاه.

Ledebur, Ruth Freifrau von. "Uberlegungen zur ästhetik Roman Ingarden-s?an Beispielen neuerer deutscher Shakespeare-Rezeption." *Poetica* 8 (1976), 134-44.

Poulet, Georges. "The Phenomenology of Reading." *New Literary History* 1 (1969), 53- 68.

"Point de vue du critique: Lecture et interprétation du texte littéraire." In *Qu'est-ce qu'un texte? Eléments pour une herméneutique,* ed. Edmond Barbotin. Paris: Corti, 1975.

Schütz, Alfred. *Das Problem der Relevanz*. Trans. A. v. Baeyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

Reflections on the Problem of Relevance. Ed. Richard M. Zaner. New Havan: Yale Univ. Press, 1970.

Stierle, Karlheinz. "Position and Negation in Mallarmé's 'Prose pour des Esseintes.'" *Yale French Studies,* no. 54 (1977), 96-117.

Text als Handlung: Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. Munich: Fink, 1975.

"Was heisst Rezeption bei fiktionalen Texten?" *Poetica* 7 (1975), 345-87.

المقترب التحليلنفسي والذاتي:

إن العناية الرئيسة التي توحّد أغلبية الدراسات المذكورة في أدناه تتمثل في الكيفية التي تسهم بها شخصية القارئ في تشكيل القراءة و/أو التأويل.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. In English, *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Black, Stephen A. "On Reading Psychoanalytically." *College English* 39 (1977), 267-74.

Bleich, David. *LITERATURE AND Self-Awareness: Critical Questions and Emotional Responses*. New York: Harper and Row, 1977.

"The Logic of Interpretation." *Genre* 10 (1977), 363-94.

Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism. Urbana, III.: National Councel of Teachers of English, 1975.

Subjective Criticism. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

"The Subjective Paradigm." *New literary History* 7 (1976), 313-34.

Bleich, David, Eugene R. Kintgen, Bruce Smith, and Sando J. Vargyai. "The Psychological Study of Language and Literature: A Selected Annotated Bibliogra- phy." *Style* 12 (1978), 113-210.

وهي بيليوغرافيا شاملة للبحث في اللغة الإنجليزية، إذ يعنى بـ«اللغة والأدب بوصفهما جانبين من جوانب السايكولوجيا الإنسانية». (ص113) Part I, "The Perception and Cognition of Language" (Eugene R. Kintgen) Part II, "Subjectivity, Language, and Epistemology in Literature and Criticism" (David Bleich).

Crews, Frederick. *Out of My System: Psychoanalysis, Ideology, and Critical Method*. New York: Oxford Univ. Press, 1975.

ed. *Psychoanalysis and the Literary Process*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1970.

Gibson, Eleanor J., and Harry Levin. *The Psychology of reading*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1975.

Harding, D. W. "Psychological Processes in the Reading of Fiction." *British Journal of Aesthetics* 2 (1962), 133-47.

Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford Univ. Press, 1968, rpt. Norton, 1975.

5 Readers Reading. New Haven: Yale Univ. Press, 1975.

"*Hamlet?*My Greatest Creation." *The Journal of the American Academy of Psychoanalysis* 3 (1975), 419-27.

"Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis." *Critical*

Inquiry 3 (1976), 221-33.

"Literature as Transaction." In *What is Literature?* Ed. Paul Hernadi. Bloomingto- n: Indiana Univ. Press, 1978, pp.206-18.

Poems in Persons: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature. New York: W. W. Norton and Co., 1973. rpt. Norton, 1975.

"The New Paradigm: Subjective Or Transactive?" *New Literary History* 7 (1976), 335-46.

"Transactive Criticism: Re-Creation through Identity." *Criticism* 18 (1976), 334- 52.

"A Transactive Account of Transactive Criticism." *Poetics* 7 (1978), 177-89.

"Unity Identity Text Self." *PMLA* 90 (1975), 813-22.

Holland, Norman, and Murry Schwartz. "The Delphi Seminar." *College English* 36 (1975), 789-800.

Holland, Norman, and Leona Sherman. "Gothic Possibilities." *New Literary History* 8 (1977), 279-94.

Kintgen, Eugene. "Reader Response and Stylistics." *Style* 11, no. 1 (1977), 1-18.

Klinger, Eric. "The Flow of Thought and Its Implication for Literary Communication." *Poetics* 7 (1978), 191-205.

Lacan, Jacques. "Séminaire sur 'La Lettre Volée.'" In *Ecrits,* I , 19-75. Paris: Seuil,1966.

Lesser, Simon O. *Fiction and the Unconscious.* Boston: Beacon Press, 1957.

Martindale, Colin. "Psychological Contributions to Poetics." *Poetics* 7 (1978), 121-33.

هذه مقالة استهلالية شاملة لهذا العدد الخاص من مجلة **الشعرية** Poetics المكرّس لـ«الشعرية وعلم النص».

Mounin, Georges. "Devant le texte." *Etudes Littéraires* 9 (1976), 287-93.

يجادل المؤلف في أنه على الدراسات الأدبية أن تأخذ في حسبانها التأثيرات (العاطفية، والعقلية، وتأثيرات أخرى) التي تخلّفها النصوص في القراء.

Roland, Alan, ed. *Psychoanalysis, Creativity, and Literature: A French-American Inquiry*. New York: Columbia Univ. Press, 1978.

Slatoff, Walter. *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Reponse*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1970.

Spilka, Mark. "Unleashing the Third Force." *Novel* 9 (1976), 165-70.

هذه المقالة مراجعة في النقد النفسي.

Tompkins, Jane P. "Criticism and Feeling." *College English* 39 (1977), 169-78.

المقترب الاجتماعي والتاريخي:

تتكشف دراسات هذا المقترب عن مبدأ أساسيّ يعنى بجمهور القراءة في زمن محدد ضمن سياق اجتماعي ثقافي معين. وتتضمن هذه الدراسات جماليات التلقي Rezeptionsästhetik.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953. In English, *Writing Degree Zero*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1978.

Brown, Steven R. "Political Literature and the Response of thr Reader: Experimental Studies of Interpretation, Imagery, and Criticism." *American Political Science Review* 71 (1977), 567-84.

Cormeau, Chritoph. "Zur Rekonstruktion der Leserdisposition am Beispiel des deutschen Artusromans." *Poetica* 8 (1976), 120-33.

Dubois, Jacques. "Théories et positions actuelles, IV Sociologie de la lecture et concept de lisibilité." *Revue des Langues Vivantes* 41 (1975), 471-83.

Escarpit, Robert. *La Révolution du liver*. 2nd rev. ed. Paris: Unesco, 1969.

Sociologie de la littérature. 2nd ed. Paris: Presses Universitaires, 1960.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

Sociology of Literature. Trans. Ernest Pick. 2nd ed. London: Cass, 1971.

Escarpit, Robert et al. *Le Littéraire et le social: Eléments pour une sociologie de la littérature*. Paris: Flammarion, 1970.

Goldman, Lucien. *Le Dieu caché: Etude sur la vision tragique dans les "Pen-*

sées" de Pascal et dans le théâtre de Racin. Paris: Gallimard, 1959.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the "Pensées" of Pascal and the Tragidies of Racin. Trans. Philip Thody. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

Pour une sociologie du roman. Rev. ed. Paris: Gallimard, 1965.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

Towards a Sociology of the Novel. Trans. Alan Sheridan. London: Tavistock Publications, 1975.

Structures mentales et création culturelle. Paris: Editions Anthropos, 1970.

Grimm, Günter. "Rezeptionsgeschichte: Prämissen und Mäglichkeiten historischer Darstellungen." *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 2 (1977), 144-86.

Gumbrecht, Hans Ulrich. "Konsequenzen der Rezeptions?sthetik oder Literaturwissensc- haft als Kommunikationssoziologie." *Poetica* 7 (1975), 388-413.

Hohendahl, Peter Uwe. "Introduction to Reception Aesthetics." *New German Critique* 4 no. 10 (1977), 29-63.

Jameson, Fredric. *Marxism and Form.* Princeton: Princeton Univ. Press, 1971.

Jauss, Hans Robert. *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* I. *Versuche im Feld der aesthetischen Erfahrung.* Munich: Fink, 1977.

يطوّر ياوس، في هذا الكتاب، نظرية عن القارئ ضمن إطار تاريخ أدبيّ جديد، ويتأمل في الاستجابة الجمالية.

"The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics." *New Literary History* 7 (1975), 191-208.

"Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur." *Poetica* 7 (1975), 325-44.

"Levels of Identification of Hero and Audience." *New Literary History* 5 (1974), 283-317.

"Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft." In *Literaturgesc- hichte als Provokation.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. Reprinted in Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*, pp. 126-62. Munich: Fink, 1975.

انظر أيضاً باللغة الإنجليزية:

"Literary History as A Challenge to Literary Theory," Trans. Elizabeth Penzinger. *New Literary History* 2 (1970). 7-37.

Jurt, Joseph. "Rezeptionsästhetik in Theorie und Praxis." *Schweizer Monatshefte* 55 (1975/76), 693-97.

Koch, Walter Alfred, ed. *Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie: Soziosemiotische Ansätze zur Beschreibung verschiedener Zeichensysteme innerhalp der literatur, Semiotica.* Hildesheim: Olms, 1976.

Leavis, Q. D. *Fiction and the Reading Public.* 2nd ed. London: Chatto and Windus, 1968.

Leenhardt, Jasques. *Lecture politique du roman: La Jalousie d'Alain Roppe-Grillet.* Paris: Editions de Minuit, 1973.

Luk?cs, Georg. Die *Theorie des Romans.* Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1971.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. Trans. Anna Bostock. London: Merlin, Press, 1971.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production litteraire.* Paris: Liprairie François Maspero, 1966.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

A Theory of Literary Production. Trans. Geoffrey Wall. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

Mills, Gordon. *Hamlet's Castle; The Study of Literature as a Social Experience,* Austin: Univ. of Texas Press, 1976.

Naumann, Manfred. "Das Dilemma der 'Rezeptionsästhetik.'" *Poetica* 8 (1976), 451-66.

"Literary Production and Reception." *New Literary History* 8 (1976), 107-26.

Naumann, Manfred et al., eds. *Gesellschaft Literatur Lesen: Literaturrezeption in theore- tischer Sicht.* Berlin: Aufbau Verlag, 1973.

Probst, Gerhard F. "Gattungsbegriff und Rezeptionsästhetik." *Colloquia Germanica* 10 (1976/77), 1-14.

Purves, Alan and Richard Beach. *Literature and the Reader: Research in Response to Literature, Reading Interests, and the Teaching of Literature.* Urbana, III.: National Council of Teachers of English, 1972.

Ricardou, Jean. "La Révolution textuelle." *Esprit* 12 (1974), 927-45.

Routh, Jane, and Janet Wolff, eds. *The Sociology of Literature: Theoretical Approaches.* Keele, England: Univ. of Keele, 1977.

وانظر بشكل خاص:

David Coward, "The Sociology of Literary Response," pp.8-17; Janet Wolff, "The Interpretation of Literature in Society: The Hermeneutic Approach," pp.18-31.

Sartre, Jean-Paul "Qu'est-ce que la littérature?" In *Situations II.* Paris: Gallimard, 1948.

Voloshinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language.* Trans. L. Matejka and I. R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding.* London: Chatto and Windus, 1957.

Ed. *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism.* New York: Oxford Univ. Press, 1971.

Weimann, Robert. "Reception Aesthetics and the Crisis in Literary History." *Clio* 5 (1975), 3-35.

Zima, Pierre V. *Pour une sociologie du texte littéraire.* Paris: Union Générale

d'Editions, 1978.

Zimmermann, Bernhard. *Literaturrezeption im historischen Prozess: Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur*. Munich: Beck, 1977.

المقترب التأويلي:

يمتدّ النقد، في هذا الصنف، من المشروعية في التأويل إلى النسبية كما في أعمال التفكيكيين. ويتضمن عدداً من المقالات تعنى بالمجادلة القائمة بين النزعة الواحدية والنزعة التعددية.

Abrams, M. H. "Behaviorism and Deconstruction: A Comment on Morse Peckham's 'The Infinitude of Pluralism.'" *Critical Inquiry* 4 (1977), 181-93.

أنظر بيكهام في أدناه.

"The Deconstructive Angle." *Critical Inquiry* 3 (1977), 425-38.

Bloom, Harold. *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury Press, 1975.

"Poetic Crossing: Rhetoric and Psychology." *Georgia Review* 30 (1976), 495-526, 772-826.

تدرس هذه المقالة المقتربات المعاصرة المختلفة للشعر، والشعرية، والصورة المجازية.

Booth, Wayne C. "'Preserving the Exemplar':Or, How Not to Dig Our Own Graves." *Critical Inquiry* 3 (1977), 407-24.

Cohen, Ted. "Metaphor and thje Cultivation of Intimacy." *Critical Inquiry* 5 (1978), 3-12.

Culler, Jonathan. "Beyond Interpretation: The Prospects of Cotemporary Criticism." *Comparative Literature* 28 (1976), 244-56.

يزعم كلر، في هذه المقالة، أن الكثير من النقد الأنجلوأميركي تضرّر من جراء مشايعة التأويل. وبدلاً من التأويل، يعرض كلر سلسلة من الفعاليات لا تتغيّا فهم النصوص الفردية، وإنما تتغيّا الأدب من حيث علاقاته بأنواع الأنظمة والخطابات التي هي جزء من ثقافة معينة.

Davis, Walter A. *The Act of Interpretation: A Critique of Literary Reason.*

Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978.

يبيّن المؤلف، في هذا الكتاب، كيف يتسنى للمرء أن التوفيق بين قراءات متباينة للنص نفسه.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

Of Grammatology. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976.

La Dissémination. Paris: Seuil, 1972.

L'Edriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

Writing and Defference. Trans. Alan Bass. Hicago: Univ. of Chicago Press, 1978.

"Le Facteur de vérité." *Poétique*, no. 21 (1975), 96-147.

والترجمة الإنجليزية لهذه المقالة هي:

"The Purveyor of Truth." *Yale French Studies*, no. 52 (1975), 31-113.

Dilthey, W. "Die Wntstehung der Hermeneutik" (1900). In *Gesammelte Schriften*, Vol. 5. Stuttgart: B. G. Teubner; G?ttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1968.

Fish, Stanley E. "Interpreting 'Interpreting the *Variorum*.'" *Critical Inquiry* 3 (1976), 191-96.

"Interpreting the *Variorum*." *Critical Inquiry* 2 (1976), 465-85.

Gadamer, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1960.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:.

Truth and Method. Trans. Garrett Barden and John Cumming. New York: Seabury Press, 1975.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1978.

Graff, Gerald. "Fear and Trembling at Yale." *The American Scholar* 46 (9177), 467-78.

Grimm, Günter, ed. *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarisc- her Werke*. Stuttgart: Philipp Reclam, Jr., 1975.

Hartman, Geoffrey H. *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1975.

يتضمن هذا الكتاب قراءات مستقلة للنصوص وتأملات في إشكاليات القراءة والتأويل. ويرى هارتمان القراءة فعلاً حوارياً خلاّقاً وتأكيدياً.

"Literary Criticism and Its Discontents." *Critical Inquiry* 3 (1976), 203-20.

Hirsch, E. D., Jr. *The Aims of Interpretation*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976.

Validity in Interpretation. New Haven: Yale Univ. Press, 1967.

Kincaid, James R. "Coherent Readers, Incoherent Texts." *Critical Inquiry* 3 (1977), 781- 802.

وهذه المقالة هي تعليقات على أبرامز وبوث وملر.

Kintgen, Eugene R. "Effective Stylistics." *Centrum* 2 1974), 43-55.

تقترح هذه المقالة تسوية بين دارسي الأسلوب «الذاتيين» (بليتش، وسلاتوف، وهولاند، وأوهمان، وفش) و «الموضوعيين» (ياكوبسون، وسنكلير، وهاليداي في أعماله المبكرة).

Mailloux, Steven. "Reader-Response Criticism?" *Genre* 10 (1977), 413-31.

يناقش كاتب المقالة عمل ستانلي فش في سياق أربعة نقاد آخرين متخصصين في استجابة القارئ وهم: ديفيد بليتش، ونورمان هولاند، وفولفغانغ آيزر، وجوناثان كلر.

Man, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford Univ. Press, 1971.

"The Timid God". *Georgia Review* 29 (1975), 533-58.

Michaels, W. B. "The Interpreter's Self: Peirce on the Cartesian 'Subject.'" *Georgia Review* 31 (1977), 383-402.

Miller, J. Hillis. "The Critic as Host." *Critical Inquiry* 3 (1977), 439-48.

"Stevens' Rock and Criticism as Cure, II." *Georgie Review* 30 (1976), 330-48.

Morawski, Stefan. "Contemporary Approaches to Aesthetic Inquiry: Absolute Demands and Limited Possibilities." *Critical Inquiry* 4 (1977), 55-84.

Nelson, Lowrie. "The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness." In *The Disciplines of Criticism,* ed. Peter Demetz et al., pp.173-91. New Haven: Yale Univ. Press, 1968.

Palmer, R. D. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer.* Evanston, III.: Northwestern Univ. Press, 1969.

Peckham, Morse. "The Infinitude of Pluralism." *Critical Inquiry* 3 (1977), 803-16.

وهذه المقالة هي تعليقات على أبرامز وبوث وملر. أنظر في أعلاه مقالة أبرامز عن الاستجابة النقدية.

Reichert, John. *Making Sense of Literture.* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1977.

Ricoeur, Paul. *Le Conflit des interprétations: Essais d'herméneutique.* Paris: Seuil, 1969.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics. Ed. Don Ihde. Evanston, III.: Northwestern Univ. Press, 1974.

-------. *De l'interprétation: Essai sur Freud.* Paris: Seuil, 1965.

والترجمة الإنجليزية لهذا الكتاب هي:

Freud and Philosophy: An Essay in Interpretation. Trans. Denis Savage. New Haven: Yale Univ. Press, 1970.

Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning. Fort Worth: Texas Chrisrian Univ. Press, 1976.

"Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics." *New Literary History* 6 (1974), 95-110.

"The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling." *Critical Inquiry 5* (1978), 143-59.

"Qu'est-ce qu'un texte?" In *Hermeneutik and Dialektik: Festschrift in Honor of H. G. Gadamer,* ed. Rüdiger Bubner et al. Tübingen: Mohr, 1970. 2: 181-200.

"What Is a Text? Explanation and Interpretation." In David M. Rasmussen, *Mythic-Symbolic Language and Philosophical Anthropology: A Constructive Interpretation of the Thought of Paul Ricoeur,* pp.135-50. The Hague: Martinus Nijhoff, 1971.

Said, Edward. *Beginnings: Intention and Method.* New York: Basic Books, 1975.

"The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions." *Critical Inquirt* 4 (1978), 673-714.

Sherman, Carol. "Response Criticism: 'Do Readers Make Meaning?'" *Romans Notes* 18 (1977), 288-92.

Steiner, George. *After Babel.* New York: Oxford Univ. Press, 1975.

وانظر في هذا الكتاب الفصل الخامس المعنون: "The Hermeneutic Motion."

Todorov, Tzvetan. *Symbolisme et Interprétation.* Paris: Seuil, 1978.

Wasiolek, E. "Wanted: A New Contextualism." *Critical Inquiry* 1 (1975), 623-39.

Watkins, Evan. *The Critical Act: Criticism and Community.* New Haven: Yale Univ. Press, 1978.

Wellek, René. "The New Criticism: Pro and Contra." *Critical Inquiry* 4 (1978), 611-24.

يناقش رينيه ويليك، في هذا الكتاب، طرائق مختلفة في قراءة النصوص، ووصفها، وتقييمها، وتأويلها.

مجلدات خاصة:

يشتمل هذا الصنف على مجلدات (كتب) خاصة، وأعداد من المجلات مكرّسة لمعالجة النصوص، والقراء، والنقد، والتأويل، وموضوعات ذات صلة بذلك. وأغلب هذه المقالات تقع تحت الأصناف التي ذُكرت في أعلاه.

Amacher, Richard, and Victor Lange, eds. *New Perspectives in German Literary Criticism.* Priceton: Priceton Univ. Press, 1979.

هذا المجلد هو ترجمة إنجليزية لمقالات نقدية انتخبت من خمسة مجلدات من السلسلة الصادرة باللغة الألمانية المعنونة: *Poetik und Hermeneutik* (Munich: Fink).

Doyle, Esther M., and Virginia Hastings Floyd, eds. *Studies in Interpretation,* vol. II. Amesterdam: Rodopi, 1977.

أنظر في هذا المجلد، على نحو خاص، مقالة ريتشارد هاز: Richard Haas, "Phenomenology and the Interpreter's 'Interior Distance,'" pp.157-65، وانظر أيضاً مقالة شيرون دَيْلي باتيسون: Sheron Dailey Pattison, "Rhetoric and Audience Effect: Kenneth Burke on Form and Identification," pp.183-98، ومقالة ديفيد وليمز: David A. Williams. "Audience Response and the Interpreter," pp.199-206.

Hartman, Geoffrey, ed. *Psychoanalysis and the Question of the Text.* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

يتضمن هذا الكتاب مقالات لكل من جاك دريدا، وجيفري هارتمان، ونيل هيرتز، ونورمان هولاند، وباربارا جونسون، وكاري نيلسون، وميوراي شوارتز.

"In Defense of Authors and Readers: Wayne Booth, Wolfgang Iser and Others." *Novel* 11 (1977), 5-25. Special section.

Josipovici, Gabriel, ed. *The Modern English Novel: The Reader, the Writer, and the Work.* New York: Barnes and Noble, 1976.

ويتضمن مقالة لجورج كرايج: George Craig, "Reading: Who is Doing

What to Whom?" pp.15-36.

Kindt, Walther, and Siegfried G. Schmidt, eds. *Interpretationsanalysen: Argumentations- strukturen in literaturwissenschaftlichen Interpretationen*. Munich: Fink, 1976.

أنظر، على نحو خاص، مقالة ميشيل كونز: Michael Kunze, "Probleme der Rezeptionsästhetischen Interpretation: Uberlegungen zu Hans Robert Jauss: 'Racines und Goethes Iphigenie,'" pp.133-44.

Krieger, Murray, and Larry S. Dembo, eds. *Directions for Criticism: Structuralism and Its Alternatives*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1977.

"Literary Hermeneutics." *New Literary History* 10 (1978).

هذا العدد مكرّس بمجمله لهذا الموضوع، ويتضمن مقالات لكل من:

Fr. D. E. Schleiermacher, "*The Hermeneuyics:* Outline of the 1819 Lectures,"; Peter Szondi, "Introduction to Literary Hermeneutics,"; Charles Altieri, "The Hermeneut- ics of Literary Indeterminacy: A Dissent from the New Orthodoxy."

"Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise." *Yale French Studies,* nos. 55-56 (1978) وهذا عدد خاص

"Poetics and Psychology." *Poetics* 7 (1978). وهذا عدد خاص

Qu'est-ce qu'un texte? Eléments pour une herméneutique. Ed. Edmond Barbotin. Paris: Corti, 1975).

يحتوي هذا المجلد على سبع مقالات عن نظرية النص، وتقدم كل مقالة منظوراً مختلفاً: فهناك وجهة نظر الفيلولوجي، واللساني، والناقد، والمؤرخ، والفيلسوف، والمفسّر، واللاهوتيّ. ويعالج الفصل الثالث من المجلد قراءة النصوص الأدبية وتأويلها (وهي مقالة لجورج بوليه، ص61 ـ 82).

"Readers and Spectators: Some Views and Reviews." *New Literary History* 8 (1976).

وهو عدد خاص عن هذا الموضوع.

"Reading, Interpretation, Response." *Genre* 10 (1977), 363-453. Special section.

"Rhetoric I: Rhetorical Analyses." *New Literary History* 9 (1978), وهو عدد خاص

ولغرض الإطلاع على مناقشة نقدية لمقالات هذا العدد، أنظر:

Jonathan Culler, "On Trope and Persuasion," pp.607-18; and Marie Rose Logan, "Rheto- rical Analysis: Towards a Topology of Reading," pp.619-25.

Singleton, Charles S., ed. *Interpretation: Theory and Practice.* Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1969.

"Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology." *New Literary History* 9 (1978)

Valdés, Mario G., and Owen J. Miller, eds. *Interpretation of Narrative.* Toronto: Univ. of Toronto Press, 1978.

يتضمن هذا الكتاب بحوثاً من مؤتمر حول تأويل السرد عقد في تورونتو في العام 1976. وتمتدّ البحوث في اهتماماتها من الشكلانية إلى المقترب الهرمنوطيقي مع عناية خاصة بدور القارئ.

Warning, Rainer, ed. *Rezeptionsästhetik.* Munich: Fink, 1975.

يحتوي هذا المجلد على مقالات لإنغاردن، وياوس، وآيزر، وغادامير، وفوديكا، وفش، وريفاتير، وهي مقالات تمثّل وجهات نظر متنوعة تمتدّ من النقد السيميائي إلى الظاهراتي إلى التاريخي.

Weinrich, Harald, ed. *Positionen der Negativität.* Poetik und Hermeneutik VI. Munich: Fink, 1975.

ثبت عربي بالمصطلحات المهمة

(أ)

* اتساق	Coherence
* اجتياز الشفرة (أو عبور الشفرة)	Transcoding
* إحباط التوقّع	Frustration of Expectation
* احتمالية المطابقة	Vraisemblable
* الأدب الإباحي	pronography
* استباق	Anticipation
* استجابة	Response
* الأسلوبية العاطفية	Affective Stylistics
* أفق التوقعات	Horizon of Expectations
* اقتباس	Borrowing
* أمثولة	Allegory

(ب)

* البنية	Structure
* البنيوية	Structuralism

(ت)

* تأويل	Interpretation

* تخييل (تشير إلى فعل التخييل في الكتابة القصصية، وإلى القصص نفسها) Fiction
* تداولية Pragmatism
* تعامل Transaction
* تفكيك Deconstruction
* تكرار Repetition
* تكملة Supplement
* تلقّي Reception
* تمثيل Representation
* تناص Intertextuality
* توقّع Expectation

(ج)

* جمهور Audience
* جمهور سردي Narrative audience
* جمهور فعلي Actual audience
* جمهور يفترضه المؤلف Authorial audience

(ح)

* حوارية (المبدأ الحواري) Dialogism

(خ)

* خارج النص Hors-texte
* خطاب Discourse

(د)

* دلالة الإيحاء Connotation
* دلالة المطابقة Denotation

(ر)

* الرواية البوليسية Detective Novel

* الرواية الجديدة	Nouveau roman
* الرواية المَثَلية	Exemplary novel

(س)

* سخرية	Irony
* سرد	Narrative
* سردية	Narratology

(ش)

* شفرة	Code
* شفرة تقع خارج التصوير	Extrapictorial code
* شفرة لامحددة	Nondetermined code
* شفرة محددة بإفراط	Over determined code
* شفرة محددة تحديداً أقل	Underdetermined code

(ط)

* طوبولوجيا	Topology

(ف)

* فجوة	Gap
* فراغ	Blank
* فواصل القراءة	Reading interludes

(ق)

* قابل على القراءة	Readable
* قابل على الكتابة	Writerly
* قارئ	Reader
* قارئ ساذج	Hypocrite reader
* قارئ ضمني	Implied reader
* قارئ فائق	Super reader
* قارئ فعلي	Actual reader

* قارئ مثالي	Ideal reader
* قارئ مخبر	Informed reader
* قارئ مدقّق	Hypercrite
* قارئ مضمَر	Inscibed reader
* قارئ منوَّم	Hypnocrite reader
* قدرة أدبية	Literary competence
* قراءة	Reading
* قصد	Intention

(ك)

* الكلمات الإشارية	Deictics

(ل)

* لاتحديد	Indeterminacy
* لانهائية الدلالة	mise en ebyme

(م)

* ما لا يمكن تقريره	Undecidable
* مؤوّلة	Interpretant
* متلقّي	Receptor
* متناصّ	Intertext
* المخاطَب	Addressee
* المروي عليه	Narratee
* المعنى النصّي	Textual Meaning
* المغالطة العاطفية	Affective Fallacy
* مقروئية	Readability
* مواضعة	Convention
* موتيف (الموضوع الرئيسي)	Motif
* موضوعة	Theme
* موضوعية نصية	Textual objectivity
* ميتافيزيقا الحضور	Metaphysics of Presence

(ن)

* نزعة اللعب	Ludism
* نص	Text
* النص الجيني	Geno-text
* النص المفتوح	Opera operta
* النقد الجديد	New Criticism
* نقد استجابة القارئ	Reader-Response Criticism
* النقد الموجّه للجمهور	Audience-Oriented Criticism
* النقد الموجّه للقارئ	Reader-Oriented Criticism
* النقد النسوي	Feminism
* نقطة التلاشي	Vanishing point

(هـ)

* التأويلية	Hermeneutics
* الهوية	Identity

(و)

* الوحدة	Unity
* الوحدة النصية	Textual unity

ثبت إنجليزي بالمصطلحات المهمة

(A)

* Addressee	المخاطَب
* Affective Fallacy	المغالطة العاطفية
* Affective Stylistics	الأسلوبية العاطفية
* Allegory	أمثولة
* Anticipation	استباق
* Audience	الجمهور
* Audience (actual)	الجمهور الفعلي
* Audience (authorial)	الجمهور الذي يفترضه المؤلف
* Audience (narrative)	الجمهور السردي
* Audience-Oriented Criticism	النقد الموجّه للجمهور

(B)

* Blank	فراغ
* Borrowing	اقتباس

(C)

* Code	شفرة
* Code (extra pictorial)	شفرة تقع خارج التصوير
* Code (nondetermined)	شفرة لامحددة

شفرة محددة بإفراط	* Code (overdetermined)
شفرة محددة تحديداً أقل	* Code (underdetermined)
اتساق	* Coherence
دلالة الإيحاء	* Connotation
مواضعة	* Convention

(D)

التفكيك	* Deconstruction
الكلمات الإشارية	* Deictics
دلالة المطابقة	* Denotation
الرواية البوليسية	* Detective Novel
الحوارية (المبدأ الحواريّ)	* Dialogism
الخطاب	* Discourse

(E)

الرواية المَثَليّة	* Exemplary novel
التوقّع	* Expectation

(F)

النقد النسوي	* Feminism
تخييل (تشير إلى فعل التخييل في الكتابة القصصية، إلى القصص نفسها)	* Fiction
إحباط التوقّع	* Frustration of Expectation

(G)

الفجوة	* Gap
النص الجيني	* Geno-text

(H)

التأويلية	* Hermeunetics
أفق التوقعات	* Horizon of Expectations
خارج النص	* hors-texte

(I)

* Identity	الهوية
* Indeterminacy	اللاتحديد
* Intention	القصد
* Interpretant	المؤولة
* Interpretation	التأويل
* Intertext	متناصّ
* Intertextuality	تناص
* Irony	سخرية

(L)

* Literary competence	قدرة أدبية
* Ludism	نزعة اللعب

(M)

* metaphysics of presence	ميتافيزيقا الحضور
* Mise en abyme	لانهائية الدلالة
* Motif	موتيف (الموضوع الرئيسي)

(N)

* Narratee	المروي عليه
* Narrative	السرد
* Narratology	السردية
* New Criticism	النقد الجديد
* Nouveau roman	الرواية الجديدة

(0)

* Opera operta	النص المفتوح

(P)

* Pragmatism	التداولية
* Pronography	الأدب الإباحي

(R)

* Readability	مقروئية
* Readable, le texte lisible	قابل على القراءة
* Reader	القارئ
* Reader (actual)	القارئ الفعلي
* Reader (hypercrite)	القارئ المدقّق
* Reader (hypnocrite)	القارئ المنوَّم
* Reader (hypocrite)	القارئ الساذج
* Reader (ideal)	القارئ المثالي
* Reader (implied)	القارئ الضمني
* Reader (informed)	القارئ المخبر
* Reader (iscribed)	القارئ المضمَر
* Reader (super)	القارئ الفائق
* Reader-Oriented Criticism	النقد الموجّه للقارئ
* Reader-Response Criticism	نقد استجابة القارئ
* Reading	قراءة
* Reading interludes	فواصل القراءة
* Reception	تلقي
* Receptor	متلقي
* Repetition	تكرار
* Representation	تمثيل
* Response	استجابة

(S)

* Structuralism	البنيوية
* Structure	البنية
* Supplement	التكملة

(T)

* Text	النص
* Textual Meaning	المعنى النصي

* Textual Objectivity	الموضوعية النصية
* Textual unity	الوحدة النصية
* Theme	موضوعة
* Topology	طوبولوجيا
* Transaction	تعامل
* Transcoding	اجتياز الشفرة (أو عبور الشفرة)

(U)

* Undecidable	ما لا يمكن تقريره
* Unity	الوحدة

(V)

* Vanishing point	نقطة التلاشي
* Vraisemblable	احتمالية المطابقة

(W)

* Writable (Scriptible)	قابل على الكتابة

مسرد الأعلام

أبرامز، م. هـ، 59.

آدمز، هازارد: 79.

إدوارد، توماس: 79، 81.

أدورنو، ثيودور: 196.

أرسطو: 310، 382.

إرفنغ، واشنطون (قصة رِب فان وينكل): 147 ـ 156، 160 165، 169، 174.

أرنهايم، رودلف: 137.

إسكاربت، روبرت: 48 هـ.

أفلاطون: 58، 219، 310 ـ 310، 366.

إفيس، تشارلز: 289 هـ.

ألباتوف، م.: 355 هـ.

ألبرتي، ل. ب.: 347 ـ 348.

ألتوسير، لويس: 231.

ألجيري، هوراشيو: 293.

إليسون، رالف: 169 هـ.

إليوت، ت. س.: 174، 186، 134 هـ، 226.

آليه، ألفونس: 170.

أنتال، فريدريك: 240.

أندروز، لانسيلوت: 419.

إنغاردن، رومان: 37، 40، 118 هـ، 144، 171 هـ، 175.

أنويه، جان: 284، 294، 306.

أوبرين، فلاين: 157 ـ 160، 167، 169،

أوجدن، س.ك.: 178.

أودونيل، توماس، د.: 441 هـ، 451.

أوستن، جين: 133 ـ 134.

أوغسطين: 309.

أونج، والتر: 18، 315 هـ، 323 هـ، 379، 438.

أونيل، يوجين: 298، 301 هـ.

آيزر، فولفغانغ: 19، 37 ـ 41، 43، 51، 121 ـ 125، 323 هـ، 329، 418، 427، 429، 438، 455 هـ، 456.

إيكو، امبرتو: 27، 170، 175.

إيلوار، بول: 224 هـ، 227 ـ 237.

ب

باتاي، جورج: 373، 374، 386، 396 هـ.

باختين، ميخائيل: 26، 160 هـ، 168 هـ، 169، 170، 171 هـ.

بارت، رولان: 19، 25 ـ 27، 32 ـ 34، 36، 49، 147 هـ، 148، 153 ـ 154، 170هـ، 175، 197، 213، 264، 308، 325 ـ 327، 371، 428، 440، 456.

بارتوك، بيلا: 286.

بارث، جون: 280، 285، 289، 298، 299، 306.

بارثيلم، دونالد: 47.

باريللي، ريناتو: 433 هـ، 444.
باريه، موريس: 369، 372، 375، 376، 381، 395.
بال، مايك: 441 هـ.
بالمر، ر. د.: 16 هـ.
باسكال، 49، 241، 341.
بانوفسكي، إروين: 335، 350، 361 ـ 362.
باوند، عزرا: 143، 174، 180 ـ 184.
بتهوفن، لودفيغ فان: 306.
بتي، إميليو: 30.
برات، ماري لويزا: 23 هـ.
برايس، مارتن: 79، 84.
برلين، نورماند: 258 هـ.
برنس، جيرالد: 26، 29، 72، 427، 429، 436 هـ.
بروب، فلاديمير: 154 ـ 155.
بروست، مارسيل: 113، 127، 201، 204 ـ 207، 266هـ، 325، 440.
بروك ـ روز، كرستين: 28، 162 هـ.
بروكز، ميل: 281.
برونليتشي، فيليبو: 348 ـ 349.
بريخت، برتولت: 286.
بلاك، ماكس: 178.
بلزاك، هنري: 33 ـ 34، 200هـ، 205 هـ، 267.
بلونت، أي.: 333 هـ، 358، 360.
بلوم، هارولد: 55 هـ، 79.
بليتش، ديفيد: 35 ـ 36، 42، 46 هـ، 62 هـ.
بلَيك، وليم: 75 ـ 85.
بنفينيست، إميل: 28 ـ 29، 213، 325 ـ 340، 342 ـ 343، 345.
بنيامين، والتر: 120 هـ.
بو، أدجار ألان: 58 هـ ـ 59 هـ، 162، 170، 399 ـ 405، 408، 412 ـ 414، 418 ـ 423.
بوالو، جان ـ إيفي: 314 هـ.
بوتور، ميشيل: 281، 295.
بوث، واين: 18، 21 ـ 24، 27 ـ 28، 39، 59، 177، 320 هـ، 370، 394 ـ 395، 427، 429.
بوجدانوفيتش، بيتر: 281.
بودلير، شارل: 113، 146، 328، 388، 440.
بورجيز، أنطوني: 306.
بورخس، خورخه لويس: 306.
بورغيه، باول: 393.
بوسان، نيكولاس: 333 ـ 335، 338، 346، 348، 350، 351 ـ 367.
بوشكين، ألكسندر: 283، 290.
بولوك، جاكسون: 342.
بوليبيوس: 457.
بوليه، جورج: 325.
بونابرت، ماري: 404 ـ 406.
بونج، فرانسيس: 128.
بوند، إدوارد: 281، 306.
بياجيه، جان: 102، 142.
بيشوب، توماس: 294.
بيرس، تشارلز ساندرس: 199، 213.
بيرنهايمر، شارلز: 207.
بيرموند، كلود: 26.
بيريس، جَي: 246، 255 ـ 256.
بيريو، لوسيانو: 280 ـ 281.
بيكيت، صموئيل: 22، 40 هـ، 300.
بيلوري، جَي: 362.
بيلي، أندريه: 286 هـ، 291 هـ.

تشارلز، ميشيل: 23.
تشيرنفسكي، أن. ج.: 288، 370 ـ 372.
تودوروف، تزفتيان: 162،
تورجينيف، إيفان: 283، 287 ـ 288، 290.
تولستوي، ليو: 169.

ثاكري، وليم ماكبيس: 290.

جاليه، دبليو. ب.: 20.
جبسون، والكر: 284 هـ.
جرين، أندريه: 199.
جنسين، فيلهيلم: 448 ـ 449، 452.
جوزشا، بيتر: 245.
جونسون، بربارا: 58 هـ، 422 ـ 423 هـ.
جويس، جيمس: 40 ـ 41 هـ، 123، 128، 279، 456.
جيرارد، رينيه: 389 ـ 391، 396 هـ.
جينيت، جيرارد: 19، 23، 24 هـ، 26، 197 ـ 198، 315 هـت، 325 هـ، 330، 427، 429، 436 هـ، 441 هـ.
جينيه، جان: 373.
جيمس، هنري: 162، 201 ـ 203، 205، 212.
جيمسون، فريدريك: 55 هـ.

دانتي، أليجيري: 173.
دريدا، جاك: 18 ـ 19، 56 ـ 58، 60 ـ 61هـ، 177، 213، 405 ـ 406، 409، 413 ـ 414، 416، 422 ـ 424، 429، 444، 452 هـ.
دريو لا روشيل، بيير يوجين: 172.
دلتاي، فيلهلم: 30.
دوبارتا، غليوم دي سالوست: 173.
دوبروفسكي، سيرج: 200.
دو بيلي، جواكيم: 309 311 ـ 312، 323.
دوغلاس، ماري: 236، 396 هـ.
دولوز، جيل: 204، 429، 437، 441، 443، 444، 448 هـ، 397 هـ.
دون، جون: 173.
دونبار، وليم: 412.
ديستويفسكي: 26، 160 هـ، 169 هـ، 171 هـ، 205 هـ، 222، 283، 284، 287، 295.
ديكارت، رينيه: 321 هـ، 339، 341 ـ 343، 381 ـ 383، 385.
ديلفو، بول: 440، 451.
ديفيز، بيرماكسويل: 280.
ديفو، دانييل: 48.
دي مان، باول: 18، 23 ـ 24، 55 هـ.

ر
رابليه، فرانسوا: 26، 323.
رابينوفتز، بيتر جَي.: 289 هـ، 237 هـ.
راسموسين، ديفيد أم.: 325هـ.
راسين، جان: 49.
راينغولد: 288.
رايموند، ماركانتونيو: 361 هـ.
رديل، جوزيف: 55 هـ.
رسل، ديفيد أج.: 320 هـ.
رفائيل: 361.
روب غرييه، ألان: 170، 279، 281، 290 ـ 299، 425 ـ 428، 430، 435 هـ، 436 ـ 440، 441 هـ، 443، 445 ـ 446، 448، 449 ـ 452، 453 هـ، 454.
روديز، ليون: 292 هـ.
روزبيكليوس، الكاردينال: 365 ـ 367.
روزنبلات، لويزا، أم.: 62 هـ.
روسو، جان جاك: 217، 324.
روشبيرغ، جورج: 280.
روشينبرغ، روبرت: 440.
ريبا، سيزر: 361.
ريتشاردسون، صموئيل: 48.
ريتشاردز، آي. أي.: 178.
ريفاتير، مايكل: 26، 32، 72، 145 ـ 146، 153 هـ، 234 هـ، 235 هـ، 259، 418.
ريكاردو، جان: 120 هـ، 128، 292 هـ، 242 ـ 243، 292 هـ، 426، 444، 446، 454 هـ.
ريكور، بول: 31، 55، 226 هـ، 227 هـ، 325 هـ.

زولا، إليمير: 374 هـ.

زولا، إميل: 200 هـ.

سانت ـ بيف، سي. أي.: 388.
سانكوف، جي: هـ.
سارتر، جان بول: 49، 107، 301 هـ، 377 هـ.
سايرز، دوروثي: 275.
سايس، ر. أي.: 314 هـ.
ستندال: 99 ـ 100، 277، 379.
ستراوسن، بيتر فريدريك: 178.
ستوبارد، توم: 279، 281، 299 ـ 306.
ستوكهاوزن، كارل هاينز: 280.
سدني، السير فيليب: 318، 323، 331.
سعيد، إدوارد: 55 هـ، 61 هـ، 213.
سكوت، السير والتر: 290.
سلاتوف، والتر: 43.
سليمان، سوزان: 22 هـ، 23هـ، 172، 174 ـ 175، 292 هـ، 370 هـ، 378، 382 هـ، 455 هـ.
سنيافسكي، أندريه: 389 ـ 399 هـ.
سوفوكليس: 284، 296، 300، 302.
سولرز، فيليب: 128، 444 هـ.
سونتاج، سوزان: 195، 213.
سيرل، جون، ر.: 17 هـ، 178.
سيلين، لويس ـ فردينان: 393.
سينيكا: 313 هـ.
سيمون، كلود: 128، 435 هـ، 454 هـ.

شتاينبك، جون: 222.
شتاينن جيرترود: 128.
شتيرله، كارلهاينز: 51.
شتيرن، لورنس: 157.
شكسبير، وليم: 145، 173، 288، 303 ـ 306
شكلوفسكي، فيكتور: 258.
شليغل، فريدريك: 120.
شليرماخر، ف. إي. د.: 30.

شميد، وولف: 171 هـ.
شوتز، ألفريد: 136.
شور، نايمي: 61.
شولز، روبرت وروبرت كيلوغ: 15، 16 هـ.
شوينبرج، أرنولد: 64.
شيجرز، راين: 418 هـ.
شيشرون، ماركوس أورليوس: 322.
شيرير، أولغا: 164 هـ، 169.
شيلر، ماكس: 390.

غادامير، هانز جورج: 30.
غاوسليه، ياسو: 234 هـ.
غرافيز، روبرت: 411.
غرايس، هـ، ب.: 178.
غروسفوغال، ديفيد، آي.: 292 هـ.
غريماس 26، 154، 198 هـ، 378 هـ.
غلهام، د. جي.: 78.
غلين، هيذر: 76.
غوتاري، فيلكس: 453 هـ.
غوته: 239.
غولدمان: 49 ـ 51، 240 ـ 242.
غومبروفتشز، فيتولد: 369، 372 ـ 374، 376، 393، 396.

فاليري، بول: 120، 383.
فان روسوم ـ غويون، فرانسوا: 371 هـ.
فاينريش، هارالد: 51.
فراي، نورثروب: 65، 154. 411
فرجيل: 309، 323، 364، 367،
فرويد، سيغموند: 45، 223، 339، 355، 448 ـ 451.
فش، ستانلي: 18، 23، 27، 55 هـ، 65، 72، 145، 177، 190، 329، 418، 429.
فلوبير، غوستاف: 50، 119 هـ، 124 هـ، 126.

فوس، لوكاش: 279.
فوكو، ميشيل: 61 هـ، 328 ـ 329، 444.
فولر، إدموند: 395.
فيبر، 219
فيجيس، أندريه: 246، 250، 252.
فيلدينغ، هنري: 48، 138 ـ 140.
فيلمان، شوشان: 58 هـ.
فيليبن، أندريه: 362.
فيرلنغيه، لورنس: 441.
فيرلين، بول: 440.

كاتو الشاب: 323.
كاستجليون، بالديزار: 313 ـ 314 هـ.
كار، جون دكسن: 275.
كارول، لويس: 440.
كافكا، فرانز: 196، 201، 207 ـ 211، 296، 302.
كانط، عمانوئيل: 117.
كامو، ألبرت: 207.
كرستي، أجاثا: 161، 275.
كرستيفا، جوليا: 258، 428ن 444، 453، 455 هـ.
كروسمان، إنجي: 234 هـ.
كريبيلون، كلود ـ بروسبر جوليون: 409.
كلاين، جَي: 356، 362.
كللر، جوناثان: 18، 27، 36، 46، 62، 145 ـ 146، 177، 426، 427، 429، 430، 436، 438، 445، 455 هـ، 456.
كنيدي، والتر: 412.
كوبولا، فرانسيس فورد: 92.
كورتيوس، إرنست روبرت: 321 هـ.
كورودا، أس. واي.: 345.
كوكيه، جَي. أس.: 26.
كونتليان: 309.
كونستان، بنجامين: 93، 94، 198، 388.
كوهين، ليونارد: 221.

لاساج، لورنت: 291، 296، 298.
لاكان، جاك: 47 هـ، 56، 58، 221، 222، 348، 400، 403، 405 ـ 406، 409، 413 ـ 416، 422 ـ 424.
لانغلاند، وليم: 173.
لاينغ، ر. د.: 131.
لزت، فرانز: 289 هـ.
لسر، سيمون أو.: 44.
لوتمان، يوري: 26.
لوترنجر، سليفر: 433 هـ، 438 هـ، 444، 449 هـ، 450.
لوتريامون: 286.
لورنس، د. أج.: 174، 412 ـ 413.
لويس الرابع عشر: 49، 241.
لويس، وايندهام: 174.
لويولا، إغناطيوس: 369، 380، 384 ـ 389، 392، 395.
ليبرون، تشارلز: 338.
ليتش، السير إدموند رونالد: 236.
ليجون، فيليب: 383.
ليفس، كيو. د.: 108 هـ.
ليفن، هاري: 396، 403.
ليفي ـ شتراوس، كلود: 17، 213، 216، 232 هـ، 236.
ليفي شتراوس، السيدة مونيك: 234 هـ.
لينهاردت، جاك: 36، 49، 54، 245، 444، 445.
لينين، فلاديمير إليتش: 232 هـ.

ماثيوسن، روفوس: 370.
ماراندا، بيير: 219 هـ،224 هـ، 232 هـ. 237 هـ.
ماراندا، كونغاز: 224 هـ.
مارفيل، أندريو: 66.
ماركيز، غارسيا: 113.
ماركيوز، هربرت: 244.

ماشيري، بيير: 125.
ماغريتا، رينيه: 440.
ماكجوان، مرجريت: 314 هـ،
ماكلوهان، مارشال: 321.
مالارميه: 127 ـ 128، 226، 440.
مان، توماس: 127، 422.
مانيتي: 348.
ماوتسي تونغ: 232 هـ.
ماي، جورج: 371.
ماير، هيرمان: 280.
ماينر، إيرل: 144.
مستاكو، فيكي: 36 هـ،
ملتون، جون: 173، 186.
مورافيا، ألبرتو: 288 ـ 289.
مورر، كارل: 125 هـ.
مورغان، جورج، أم.: 236.
موريسه، بروس: 292، 427، 435 هـ،
مولدينهاور، جوزيف: 407 هـ.
مونتاني، ميشيل دي: 307 ـ 331.
ميشيلز، والتر: 58 هـ،
ميلر، جَي. هيليس: 18، 55 هـ، 60، 212.
ميلمان، جيفري: 47 هـ.

نابوكوف، فلاديمير: 288، 306.
نازاريث، بيتر: 294 هـ.
نيتشه، فريدريك: 30، 119 هـ.
نيرودا، بابلو: 223.
نزفال، فيتسشلاف: 223.
نيزان، بول: 378، 392 ـ 393.

هارتل، هو: 280.
هارتمان، جيفري: 55 ـ 56.
هامبورغر، كيت: 106.
هاملتون، ديفيد: 440.
هامون، فيليب: 443 ـ 444 هـ.
هاوثورن، ناثانيل: 289.
هلر، إريك: 196.
هوبز، توماس: 186.
هوراس: 309 هـ، 313 هـ.
هوفمان، دانيال: 403 هـ، 408.
هوكسلي، ألدوس: 394.
هولاند، نورماند: 18، 42 ـ 46، 55هـ، 63، 70، 71 ـ 74، 282 هـ، 310، 329، 399 ـ 424.
همنغواي، إرنست: 98.
هوميروس: 279، 289.
هيث، ستيفن: 426.
هيجو، فكتور: 440.
هيدغر، مارتن: 30، 56.
هيرش، إي. دي. الإبن:. 18، 30، 55 ـ 56، 78 هـ، 177 ـ 179، 183 ـ 190، 418.

واط، إيان: 48 ـ 49.
وايتهيد، ألفريد نورث: 192.
وايزباك، دبليو.: 362.
وايلد، أوسكار: 279، 298.
وايند، إ.: 361 هـ.
وردزورث، وليم: 181، 187.
ولدن، أنطوني: 58.
وولف، فرجينيا: 133 ـ 134.

ياكوبسون، رومان: 20، 223، 352، 353، 437 هـ.
ياوس، روبرت هانز: 19، 51 ـ 53، 55 هـ، 107 هـ، 239، 258.
يونسكو، يوجين: 302 ـ 303، 306.

محتويات الكتاب

إهداء الترجمة العربية 5

مقدمة المترجمين 7

توطئة 11

■ مقدمة: تنوعات النقد الموجَّه إلى الجمهور 15
سوزان روبين سليمان

■ مقدمات لنظرية في القراءة 63
جوناثان كلر

■ القراءةُ بناءً 87
تزفيتان تودوروف

■ قراءة النصوص التخييلية 105
كارلهاينز شتيرله

■ التفاعل بين النص والقارئ 129
فولفغانغ آيزر

■ قارئية الإنسان 143
كرستين بروك - روز

■ هل يكوّن القراءُ معنى؟ 177
روبرت كروسمان

■ التخييل تأويلاً والتأويل تخييلاً 195
نايمي شور
■ جدل الإستعارة: مقالة أنثروبولوجية في التأويلية 215
بيير ماراندا
■ نحو علم اجتماع للقراءة 239
جاك لينهاردت
■ ملاحظات عن النصّ بوصفه قارئاً 261
جيرالد برنس
■ «ما لهيكوبة عندنا»؟: تجربة الجمهور لعملية اقتباس النصوص الأدبية 279
بيتر جَي. رابينوفتز
■ تصوّر مونتاني للقراءة في سياق شعرية عصر النهضة 307
كاثلين م. باوشاتز
■ نحو نظرية لقراءة الفنون البصرية: لوحة بوسان: الرعاة الأركاديون 333
لويس مارين
■ الأدب الإباحي المَثَليّ: باريه ولويولا والرواية 369
ميشيل بيوجور
■ إستعادة «الرسالة المسروقة»: القراءةُ تعاملاً شخصياً 399
نورماند هولاند
■ نظرية في قراءة الرواية الجديدة وتطبيقها: رواية روب غرييه:
طوبولوجيا مدينة وهمية 425
فيكي مستاكو
■ ثبت بالمصادر الخاصة بالنقد الموجَّه للجمهور 459
إنجي كروسمان
ثبت عربي بالمصطلحات المهمة 491
ثبت إنجليزي بالمصطلحات المهمة 497
مسرد الأعلام 503

حسن ناظم

أكاديمي من العراق (ناقد ومترجم)
متخصص في النظرية الأدبية والأدب
العربي الحديث .

صدر له

- مفاهيم الشعرية: دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم
- البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، بيروت 2002.
- أنسنة الشعر: مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي كريم نموذجاً، بيروت 2006.

علي حاكم صالح

أكاديمي من العراق (ناقد ومترجم)
متخصص في الفلسفة الحديثة.

ترجما معاً

- طرق هيدغر، هانز جورج غادامير. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2007.
- الحقيقة والمنهج، هانز جورج غادامير، دار اويا، طرابلس، ليبيا 2007.
- بداية الفلسفة، هانز جورج غادامير، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2002.
- نصّيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، هيو سلفرمان، بيروت 2002.
- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، رومان ياكوبسون، بيروت 2002.
- عالم جامح: كيف تعيد العولمة تشكيل حياتنا، أنطوني جدنز (بالاشتراك مع عباس كاظم)، بيروت 2002.
- نقد استجابة القارئ، جين تومبكنز، القاهرة 1999.
- ستّ محاضرات في الصوت والمعنى، رومان ياكوبسون، بيروت 1994.

القارئ في النص

مقالات في الجمهور والتأويل

في بداية الثمانينيات أصبح الانشغال بالجمهور والقراء والتلقي والاستجابة والتأويل أمراً مركزياً في النقد الأميركي والأوروبي المعاصر. والانتعاش في هذا الحقل من الدراسات وجّه النظرية النقدية وجهة جديدة، وأفضى إلى ممارسة نقدية مكثّفة شملت حقباً أدبيةً عديدة، كما شملت قراءةً وإعادةَ قراءة لفنون غير أدبية، ولحقول معرفية متنوعة.

وإذا ما استذكرنا، بإيجاز شديد، مطافات النظرية النقدية، سنجد أن حقباً أدبية عديدة كرّست فعاليتها النقدية للمؤلف، ثمّ خرج النقد من هذا المخنق ليتمحور حول النصّ لحقبة أخرى. وما بين المؤلف ونصّه، كان هناك نسيان مبيّت لشريك أساسيّ في هذه اللعبة: إنه القارئ. ولن ينفع التذرّع بتلك الرؤى الجزئية المبثوثة هنا أو هناك في تاريخ الاهتمام بالقارئ أمام تلك الرؤى الكلية والهياكل الكبرى التي مُنحت للمؤلف ونصّه...

ولئن اضطهد جمهور القراء طيلة الحقب المنصرمة، فلقد آن الأوان لاسترداد حقّه، وإعادة اعتباره، وإشراكه فيما له نصيب فيه، وهو نصيب مؤكد وكبير.

ولسنا نريد، بهذا، الإيحاءَ بأن النقد ظالم وضالّ، وخالٍ من الحيوية بغياب القارئ، بل نودّ تأكيد أنه تفجّر حيويةً بحضور القارئ. ولسنا نريد، أيضاً، أن نضيّق من أفق مفهوم القارئ لنحدّه بقارئ له عينان ويدان، فهذا الكتاب الذي سيقع بين يدي القارئ وعينيه سيؤكد وجوداً آخرَ للقارئ: إنه "القارئ في النص". هذا القارئ الكامن في النص أعاد ترتيب الأولويات، وخلق تنوّعات نقدية. ومثلما أشرك نفسه في العمل، أشرك مقتربات متنوّعةً في العمل أيضاً. لذلك؛ سنجد بين يدي هذا "القارئ في النص" جمهرة من النقود البلاغية، والسيميائية، والبنيوية، والظاهراتية، والتحليلنفسية، والاجتماعية والتاريخية، والهرمنوطيقية. وسنرى أن حيوية هذه الجمهرة ترتكز على معرفة شيء محدّد، وهو أن الأبعاد المختلفة للتحليل والتأويل ممكنة. وسندرك أن صهر المقتربات في بوتقة واحدة لا يمثّل، ضرورةً، نزعة سلبية في الانتقاء، ولا يمثّل نخراً في أسس النقاء، والانسجام، والوحدة، والتماسك، بل هو، بالأحرى، ضرورة إيجابية، وتمتيناً للأسس.

موضوع الكتاب نقد ادبي

ISBN 9959-29-282-9
9 789959 292827

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com